BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

No. 4053.75

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

OCT. 16
AUG 10

Beiträge und Erweiterungen

zu

verschiedenen Kapiteln der Harmonielehre

nebst

praktischen Übungen

zur

besonderen Vorbereitung

für

die Modulation und den Choralsatz

von

Benno Haertel

Professor und Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik zu Charlottenburg

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905

Beiträge und Erweiterungen

zu

verschiedenen Kapiteln der Harmonielehre

nebst

praktischen Übungen

zur

besonderen Vorbereitung

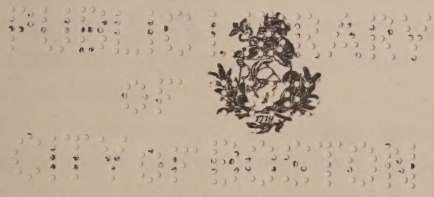
für

die Modulation und den Choralsatz

von

Benno Haertel

Professor und Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik zu Charlottenburg



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905

Aug. 16, 1906
A

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Vorwort.

In meiner fünfunddreißigjährigen Lehrtätigkeit an der kgl. Hochschule zu Berlin habe ich schon oft das Bedürfnis empfunden, ein Lehrbuch zu besitzen, mit Hilfe von dessen Grundsätzen und Übungen auch der weniger beanlagte Schüler bei entsprechendem Fleiß zu der Fertigkeit gebracht werden könnte, auch gegebene unbezifferte Bässe und einfache, choralartige, zunächst noch nicht modulierende Melodien ohne vorhergehende kontrapunktische Studien und ohne Beihilfe des Klaviers in angemessener und korrekter Weise harmonisieren zu können.

In vorliegendem Werkchen glaube ich nun ein solches darbieten zu können. Es ist wenig umfangreich und soll auch keine vollständige Harmonielehre vorstellen, da es viele Kapitel einer solchen gar nicht enthält, andere dagegen nur flüchtig berührt und sich selbst auf 15 Kapitel oder Abschnitte beschränkt.

Besonderer Wert wird darauf gelegt, daß der Schüler von vornherein nach gewissen Grundsätzen — und doch möglichst selbständig dabei verfährt. Das Buch will keineswegs die eigentlichen Harmonielehren (wir nennen hier namentlich die bewährte Harmonielehre von E. F. Richter) irgendwie ersetzen oder gar verdrängen, sondern vielmehr im Verein mit einer solchen dem begabteren wie dem weniger begabten Schüler zu einem bestimmten Wissen und Können verhelfen, das ihn in stand setzen soll, mit einiger Aussicht auf Erfolg auch an weitere Aufgaben des harmonischen Lehrstoffes — zunächst Modulation und Choralsatz — herantreten zu können.

An den Versuch einer Erklärung gewisser Akkorde und Akkordverbindungen des modernen und modernsten Stiles oder gar an ein Nachmachen derselben braucht ein Schüler auf dieser Stufe seiner theoretischen Ausbildung allerdings noch nicht zu denken.

Großlichterfelde Ost-Berlin.

Benno Haertel.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Kapitel I:	Tonsystem	1
» II:	Durtonart und Durdreiklänge derselben (Tonartdarstellung)	3
» III:	Nebendreiklänge oder Vertretungsakkorde	5
» IV:	Molltonart und Dreiklänge derselben	10
» V:	Weite oder zerstreute Lage der Akkorde	13
» VI:	Sext- und Quartsextakkorde	13
» VII:	Akkordwiederholung	20
» VIII:	Akkordverwandtschaft	21
» IX:	Verdeckte Fortschreitungen	23
» X:	Sequenz	25
» XI:	Bedingte Akkordfolgen	29
» XII:	Septimenakkorde und deren Umkehrungen	34
» XIII:	Vorhalt und Vorhaltsakkorde	38
» XIV:	Einiges über melodische Stimmenführung im 4-stimmigen Satz	40
» XV:	Schlußbildungen (Schlußformeln, Kadenzen)	42

Kapitel I.

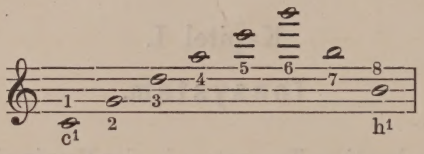
Tonsystem.

Obgleich unser heutiges Tonsystem in der Praxis ein überwiegend temperiertes ist, so gehen wir doch vom natürlichen Tonsystem aus, insofern dieses ersterem immer zugrunde liegen muß. Im natürlichen Tonsystem ist jeder einzige Ton auf die mannigfaltigste Weise stimmbar und intonierbar. Wir bedienen uns hauptsächlich der Unterschiede zwischen Terz- und Quintton. Als Quinttöne gelten alle die Töne, die z. B. von einem Grundton oder dem oberen Tone einer anderen Quinte aus als reine Quinte gestimmt sind, wie die Saiten der Violine, Bratsche oder des Violoncells. Wenn wir ferner z. B. auf der Violine zur *D*-Saite ein *A* auf der *G*-Saite rein intonieren und zu diesem *A* (beiläufig der tieferen Oktave der *A*-Saite) die Quinte *E* ebenfalls rein intonieren, so ist dieses *E* Quintton (ebenso wie die *A*- zur *D*-Saite) und höher als ein *E*, welches zur *G*-Saite oder zum *C* auf der *G*-Saite stimmt. Letzteres *E* ist Terzton und tiefer als das *E* als Quintton, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die leere *A*-Saite dazu anstreicht. In ähnlicher Weise ist jeder andere Ton, als Quinte gemessen, stets höher, als wenn derselbe als Terzton (große Terz) intoniert wird. Die Töne einer Dur-Tonleiter wie z. B. *C*-dur werden dann in folgender Weise gestimmt oder intoniert:

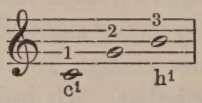
I. Stufe *C* als Quinte zu *F*.
II. Stufe *D* als Quinte zu *G*.
III. Stufe *E* als Terz zu *C*.
IV. Stufe *F* als Grundton zu *C* oder Quinte zu *B*.
V. Stufe *G* als Quinte zu *C*.
VI. Stufe *A* als Terz zu *F*.
VII. Stufe *H* als Terz zu *G*.

Diese Stimmungsart ist in allen Durtonarten die nämliche; nur müssen wir dann statt der Töne *C*, *D*, *e*, *F* usw. die betreffenden

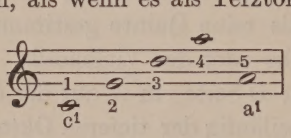
Töne der gewünschten Durtonleiter einfügen. Die Stimmung ist bei jedem einzelnen Ton abhängig von der größeren oder geringeren Entfernung von der Tonika. Z. B. in C-dur h^1 als Quinte gestimmt, würde, von c^1 aus bestimmt, erst als 8. Ton gefunden werden, (pythagoräische Terz)

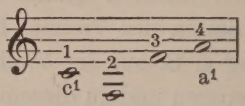


während es als Terzton schon der 3. Ton wäre.



Auch a^1 — als Quintton bestimmt — würde weiter von C^1 abliegen, als wenn es als Terzton intoniert würde.





G^1 als Quintton von C^1 ist direkt zu finden, desgl. F^1. Ebenso e^1 als Terzton zu C^1 und D^1 als Quintton von G näher zu C als in der anderen Stimmungsart.*)

Das Klavier (desgl. die Orgel, Harfe usw.) bedient sich der temperierten Stimmung, in welcher E z. B. nicht ganz so hoch ist, als wenn es Quintton wäre, und nicht ganz so tief wie als Terzton, sondern in der Tonhöhe ziemlich in der Mitte von beiden liegend. Indessen können wir auch in dieser temperierten Stimmung den Unterschied zwischen Terz- und Quintton, wenn auch nur negativ, doch noch recht deutlich wahrnehmen, indem auf einem gutgestimmten Klavier G als Terz zu Es, A desgl. zu F usw. stets als zu hoch, dieselben Töne als Quinten G zu C, A zu D usw. stets zu tief erscheinen werden. — Den Quintton schreiben wir auf den nächsten Seiten mit großen, den Terzton mit kleinen Buchstaben.

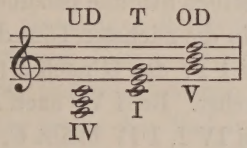
*) Als Terztöne gelten also wie in C-dur e, a und h, immer die Oberstimmen der großen Terzen I, IV und V in Dur.

Kapitel II.

Durtonart und Durdreiklänge.

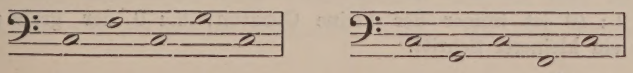
(Tonartdarstellung.)

Quinttöne in *C* dur sind *C*, *D*, *F*, *G*, Terztöne *e*, *a*, *h*. Je ein Terzton und je ein Quintton haben stets den gleichen Grundton, z. B. *C* und *a* haben beide den gleichen Grundton *F*, *e* und *G* den Grundton *C*, und *h* und *D* den Grundton *G*. Durch Zusammenstellen dieser zum selben Grundton gehörigen Terz- und Quinttöne erhalten wir die drei Durdreiklänge von *C* dur I, IV und V. Diese geben ein vollständiges Bild der Stimmung der Töne einer Durtonleiter als Terz- und Quinttöne, und zu gleicher Zeit ein Bild der Tonart selbst. Man nennt sie die Dreiklänge der Tonika (I), der Oberdominante (V) und der Unterdominante (IV).

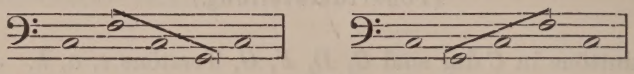


Die tonische Harmonie haben wir in die Mitte gestellt, weil sie zur Vermittlung der Ober- und Unterdominante dient und dadurch gewissermaßen als Hauptsache gekennzeichnet wird.

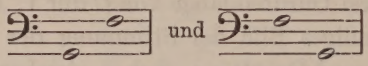
Mit Hilfe dieser Mittel können wir nun zur Ausarbeitung von sog. Tonartdarstellungen schreiten. Wir brauchen zu diesem Zweck zuerst den Dreiklang I, um die Tonart anzudeuten; dann den Dreiklang IV, um z. B. *C*-dur von allen Kreuztonarten zu unterscheiden; dann den Dreiklang V, um *C*-dur von den *B*-Tonarten zu unterscheiden; oder umgekehrt, zuerst V und dann IV mit gleicher Wirkung; ähnlich in andern Tonarten. Den Beschluß macht wieder der Dreiklang I. Dies gibt die Akkordfolgen: I IV V I oder I V IV I. Vorteilhaft ist es, zwischen IV und V bzw. V und IV nochmals den Dreiklang I einzuschieben, da dies, wie gesagt, eine bessere Vermittlung bewirkt. Dadurch erhalten wir die Akkordfolgen I IV I V I und I V I IV I. Die Ausarbeitung derselben hat 4 stimmig zu erfolgen. Der Baß der Beispiele könnte folgendermaßen lauten:



Ein solcher Baß verdoppelt jetzt immer die Grundtöne der Akkorde. Dadurch klingen diese stärker heraus als sonst, und dadurch ist die Eigenschaft der übrigen Töne als Terz- und Quinttöne noch deutlicher wahrzunehmen. Eine Führung der Bässe wie

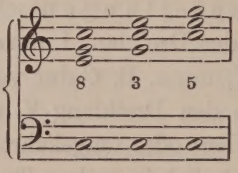


würde nicht gut sein, weil, wie wir später sehen werden, die Töne einer fortlaufenden Stimme (hier des Basses) sämtlich in melodischer (stufenweiser) oder harmonischer Beziehung unter einander und zur Tonika stehen sollen. Aber die Beziehung der Töne



ist weder eine melodische noch bis jetzt eine harmonische. In den oberen 3 Stimmen sind zunächst die zwei Akkorden gemeinschaftlichen Töne stets in derselben Stimme beizubehalten und zu binden, und die übrigen immer in die nächsten Töne des folgenden Akkordes zu führen; also z. B. bei I IV das G nach *a* (9:10)*) und *e* nach *F*, bei IV I dasselbe umgekehrt. Bei I V *e* nach *D* (10:9) und *C* nach *h*, bei V I umgekehrt. Bei IV I, I IV bleibt *C*, bei I V, V I *G* in derselben Stimme liegen.

Ein Dreiklang kann die Oktave, die Terz oder die Quinte des Grundtons in der Oberstimme haben; wir unterscheiden danach Oktav-, Terz- oder Quintlage eines Akkordes. Z. B.

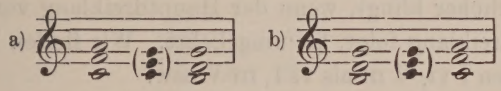


Aufgabe:

Die Akkordfolgen I IV I V I und I V I IV I sind nun in den drei Lagen (Oktav-, Terz-, Quintlage) unter Hinzufügung eines Basses in verschiedenen Durtonarten schriftlich vierstimmig auszuarbeiten und am Instrument zu üben. Wir haben oben zwischen

*) 9 : 10 ist immer der kleine Ganzton, 8 : 9 der große; also ersterer ein kleinerer Schritt.

IV und V und zwischen V und IV die I. Stufe eingeschoben. Eine solche beide Akkorde vermittelnde Einschiebung kann aber auch wegbleiben. Daher genügen zur Tonartdarstellung auch Akkordfolgen wie I IV V I und I V IV I; nur müssen wir bei den Verbindungen IV V und V IV die Vermittlung durch I in Gedanken ergänzen. In der Tat werden wir, wenn z. B. in *C*-dur auf einen Akkord mit *F* ein solcher mit *h* folgt und umgekehrt, sofort darauf aufmerksam gemacht, daß es die Tonart *C*-dur sein muß. Wir schieben also bei diesen Übergängen in Gedanken dennoch den Dreiklang I ein; z. B.



so daß bei a) *a* nach *G* geht, als wenn dies die Quinte von I wäre, *F* nach *D*, als wenn *e* dazwischen stände, und *C* nach *h*, als wenn *C* zu I gehörte; bei b), daß *h* nach *C* geht, als wenn dies Grundton zu I wäre, *D* nach *F*, als wenn *e* dazwischen läge, und *G* nach *a*, als wenn *G* die Quinte von I wäre. Hieraus ergibt sich die alte Regel: Bei stufenweiser Baßfortschreitung haben die oberen Stimmen in Gegenbewegung gegen den Baß in die nächsten Töne des folgenden Akkordes zu schreiten.

Aufgabe: Ausarbeiten der Akkordfolgen I IV V I und I V IV I vierstimmig in den drei Lagen, in verschiedenen Durtonarten, schriftlich und desgl. Übungen am Instrument. — Unsre bisherigen Arbeiten schließen immer mit den Folgen V I oder IV I. Erstere ist bekannt unter dem Namen authentischer oder Ganzschluß, letztere unter dem Namen Plagal- oder Kirchenschluß.

Kapitel III.

Nebendreiklänge oder Vertretungsakkorde.

Die bisher benutzten Durdreiklänge wirken besonders vollkommen dadurch, daß die Terz- und Quinttöne der Tonart immer direkt von dem noch dazu verdoppelten und im Baß liegenden Grundton aus als solche erkennbar sind. Mit den Neben- oder

Molldreiklängen II, III, VI ist dies nicht der Fall, da in ihnen die Terztöne nur indirekt von der neuen Mollterz aus zu hören sind; die Quinttöne als solche noch weniger. Der Dreiklang VI in *C*-dur *a C e* ist zunächst verwandt mit I *C e G* durch das gemeinsame *C e;* wir nennen ihn Paralleldreiklang, ebenso wie die beiden Tonarten *a*-moll und *C*-dur Paralleltonarten heißen, speziellen Nebendreiklang dieses Akkordes; dadurch wird letzterer gleichsam sein Hauptdreiklang. Ein gleiches gilt von dem Verhältnis II zu IV und III zu V. Also I IV V sind Hauptdreiklänge zu VI II III. Es wird schon hier darauf aufmerksam gemacht, daß es in der Regel natürlicher klingt, wenn der Hauptdreiklang vorangeht und der Nebendreiklang folgt, als umgekehrt. Wir finden häufiger die Akkordfolgen I VI, V III als VI I, III V usw.

Ein Paralleldreiklang kann nun zunächst stehen h i n t e r seinem speziellen Hauptdreiklang (VI hinter I, II hinter IV, III hinter V). Dies gibt die Folgen:

1. VI hinter I, nur nie am Ende (wenn dem Satz nicht etwa noch ein besondrer Schluß angehängt wird): I VI IV I V I, I IV I VI V I, I VI V I IV I, I V I VI IV I, I VI IV V I, I VI V IV I.

2. II hinter IV: I IV II I V I, I V I IV II*) I, I IV II V I, I V IV II*) I.

3. III hinter V: I IV I V III*) I, I V III I IV I, I V III IV I, I IV V III*) I.

Ferner kann der Neben- oder Paralleldreiklang auch direkt a n S t e l l e seines Hauptdreiklangs gesetzt werden. Er ist dann Stellvertretungsakkord, wie z. B. II statt IV und VI statt I; nur nie am Ende eines Beispiels oder es müßte ebenfalls die Absicht vorliegen, noch einen weiteren Schluß folgen zu lassen.

1. VI statt I: I IV VI V I, I V VI IV I. Folgen, wie: I IV I V VI, I V I IV VI, I IV V VI, I V IV VI müssen ebenfalls weitergeführt werden, mindestens mit IV I, V I, IV V I, II V I oder ähnlich.

2. II statt IV: I II I V I, I V I II*) I, I II V I, I V II*) I.

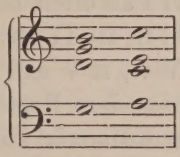
3. III statt V: I IV I III*) I, I III I IV I, I IV III*) I, I III IV I.

---

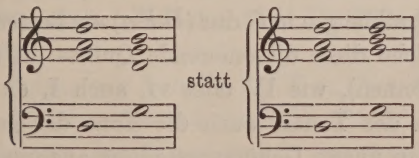
*) Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß weder die Folge II I statt IV I, noch III I statt V I zu einem wirklichen Schluß zu gebrauchen ist.

A u f g a b e : Vorstehende Beispiele sind in den drei Lagen und in verschiedenen Tonarten schriftlich vierstimmig auszuarbeiten, am Instrument zu üben und später dahin auszudehnen, daß auch zwei resp. mehr Vertretungsakkorde im Beispiel vorkommen. Man vermeide dabei vor allem, dieselben Akkordfolgen mehrmals zu wiederholen, ebenso wie alle Vertretungsakkorde immer in jedem einzelnen Beispiele anbringen zu wollen.

Wenn auf V an Stelle von I der Dreiklang VI folgt, so entsteht ein sog. Trugschluß, bei welchem es die Terz der Dominante liebt, als Leiteton eine halbe Stufe hinaufzuschreiten.



Da die übrigen Stimmen nach wie vor Gegenbewegung gegen den Baß in die nächsten Töne des neuen Akkordes ausführen müssen, so wird durch dieses Verfahren im 2. Akkord die Terz verdoppelt. Hiervon weicht man oft ab bei enger Quintlage der V, wo die Terz durch einen dicht darüber und einen dicht darunter befindlichen Ton eingeschlossen ist. Ähnlich wie V VI wird auch gern die Folge I II*) behandelt, obgleich die Terz von I durchaus nicht Leiteton ist. Die hierauf einwirkende Halbtonbeziehung spielt schon bei Zarlino eine Rolle. In der Akkordfolge II V (Gründe später!) wird gern die Quinte II eine Stufe abwärts geführt, während der Baß aufwärts geht. Auf Beibehaltung desselben Tons in derselben Stimme wird natürlich dabei verzichtet.



A u f g a b e : Man versuche nach diesen drei Regeln die Akkordfolge I II V VI IV II V I in verschiedenen Lagen und Tonarten und am Instrument vierstimmig auszuarbeiten.

---

*) Die eigentlich dasselbe ist wie die Folge V VI der Unterdominanttonart (*C*-dur I II = *F* dur V VI).

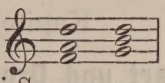
Wenn wir nun noch dazunehmen die Akkordfolgen:

II VI statt IV I
VI II „ I IV
VI III „ I V
III VI „ V I
II III „ IV V
III II „ V IV,

so verfügen wir jetzt in Summa über sämtliche Akkordverbindungen zwischen I II III IV V und VI, von denen wir vorläufig die Folgen: I III, II IV, III V, IV VI, VI I als öfters bedenklich, ebenso die meist noch bedenklicheren II III, III II, IV III, V II bis auf weiteres einfach fortlassen, und bei V VI, II V und I II immer auch die über diese Folgen gegebenen besondern Regeln beachten.

A u f g a b e : Aus diesem Material können wir jetzt die mannigfaltigsten Sätze bilden und dabei ebenso, wie bei den früheren Aufgaben verfahren; doch empfiehlt es sich, im einzelnen Beispiel die Zahl von etwa 4 bis 8 Takten immer noch nicht zu überschreiten, weil zu viel Grundakkorde hinter einander auf die Dauer das Gehör — namentlich durch die Einförmigkeit des Basses — leicht ermüden könnten.

Wir kommen nun dazu, uns über die besondre Natur des Dreiklangs II in Dur etwas näher auszulassen. Reine Quinten bilden sich stets zwischen je zwei Terz- oder zwischen je zwei Quinttönen; (in *C*-dur *C* und *G*, *e* und *h*, *F* und *C*, *G* und *D*, *a* und *e*), aber nie zwischen Quint- und Terzton oder zwischen Terz- und Quintton. Folglich ist die Quinte *D a* — ähnlich wie *h F* — keine reine, sondern eine mehr sich einer verminderten Quinte nähernde. Deshalb wird der Dreiklang II in *C*-dur (*D F a*) am besten durch Akkorde eingeführt, welche diese dissonierende Quinte (*a*) schon enthalten (vorbereiten können), wie IV oder VI, auch I, da diese Stufe als Repräsentantin der Tonart auch die Töne der ganzen Tonleiter, unter ihnen *a*, in unsrer Gehörsvorstellung anzuregen imstande ist, und von solchen Akkorden gefolgt, die dasselbe auflösen können, also *G* enthalten. Dies *G* ist Grundton zu V, Terz zu III und Quinte zu I. I kann jetzt nicht folgen wegen Quinten zum Baß; über die Bedenklichkeit von II III ist oben gesprochen; bleibt nur als günstigste Fortschreitung V übrig. Dadurch erhalten wir die oft gebrauchten Folgen, in welchen II immer nach V geht: IV II V,

VI II V und I II V, wobei sich die Dissonanz *a* immer am besten nach *G* auflöst. Fortschreitungen wie  nur ausnahmsweise, wenn besondere Gründe wie bei Sequenzen u. dgl. vorliegen, oder wenn der Akkord II als konsonierender Akkord gedacht ist. Der Dreiklang II braucht nämlich nicht immer als dissonierender Akkord zu gelten, er kann auch konsonierend als reiner Akkord intoniert werden; dann ist aber *C*-dur I II eigentlich = *F*-dur V VI — als aus dieser Tonart entlehnt anzusehen. Es ist ratsam, dann Akkorde vorangehen und folgen zu lassen, die in *C*-dur und *F*-dur gleichzeitig vorhanden sind, oder man stellt durch Folgenlassen der Dominante die frühere Tonart *C*-dur wieder her. Beim Intonieren des Dominantdreiklangs von *C*-dur muß man sich dann vorsehen, daß die gefundenen Töne auch in der richtigen für *C*-dur erforderlichen Stimmung stehen. Da das *d* im Akkorde VI *F*-dur nämlich Terzton ist und nicht Quintton wie *D* in *C*-dur, so wird das *G* und ein etwa folgendes *C* im Dreiklang I, wenn der Baß von *d* aus in reinen Quinten singt, leicht auch Terzton. Machen wir dann die Folge I II V in dieser Weise neunmal hinter einander, so könnte man dann statt eines richtigen *C*-dur leicht ein in der Tonhöhe von *B*-dur stehendes *C*-dur zu hören bekommen, da die Stimmung bei jeder Wiederholung um ein sog. syntonisches Komma (d. i. Differenz zwischen Terz- und Quintton; neun solcher Kommata bilden einen Ganzton) sinkt. Man tut daher gut, schon das erste *d* zu temperieren, d. h. zwischen *D* und *d* zu intonieren und dann das *G* aus dem Gedächtnis in der Tonhöhe, die es in *C*-dur hat. Wir haben es also von jetzt ab mit zwei Dreiklängen der II. Stufe zu tun, einem dissonierenden und einem konsonierenden, der ev. temperiert werden muß. Weiteres über Dreiklang II im Kapitel über Sextakkorde.

Aufgabe: Folgen wie I VI IV V I V VI IV II V III IV I V I, I V VI III IV I II V I VI IV V I, I II V III IV I V VI II V I IV V I u. a. sind in den drei Lagen und in verschiedenen Tonarten schriftlich und am Instrument vierstimmig auszuarbeiten.

Kapitel IV.

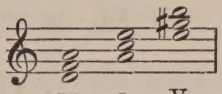
Molltonart und Dreiklänge derselben.

Die Molltonart besteht zunächst aus dem Stoff (den Bestandteilen) der drei Paralleldreiklänge der Durtonart (VI II III von I IV V daselbst), indem man diese ihrerseits wieder als I IV V oder Hauptakkorde der Molltonart annimmt. Statt V bedient man sich häufiger V, in *a*-moll statt *e g h* häufiger *e gis h*, um auf *a* als neue Tonika hinzuweisen, wenn es sich darum handelt, diese Tonart direkt von *C*-dur zu unterscheiden oder in *a*-moll zu schließen; doch ist *gis* immer als zufällige Erhöhung zu betrachten und wird nicht — wie z. B. *fis* in *G*-dur — vorgezeichnet. Die hierdurch entstehende Molltonleiter *a h C d e F gis* ist die sog. harmonische, im Gegensatz zur sog. melodischen Molltonleiter, die man erhält, indem man aufwärts die sechste und siebente Stufe erhöht, abwärts beide Erhöhungen wieder auflöst. Man kann auch umgekehrt aufwärts *F G*, abwärts *gis fis* bilden, je nachdem ein Sprung *e gis*, *gis e* oder *F a*, *a F* durch eine melodische Zwischennote (Durchgangsnote) ausgefüllt werden soll. Die heutige Molltonart ist gewissermaßen eine Verschmelzung der alten dorischen, phrygischen, äolischen Tonarten, wie die heutige Durtonart eine solche der jonischen, lydischen und mixolydischen ist. Eine wissenschaftliche Begründung der Molltonart ist oft versucht worden, doch bis jetzt immer noch vergeblich. Unsern harmonischen Übungen legen wir daher, wie in den meisten andern Lehrbüchern, die harmonische Molltonleiter zugrunde und zwar in folgender Stimmung (*a*-moll):

a wie in *C*-dur Terzton
h „ „ „ „
C „ „ „ Quintton
d nicht wie in *C*-dur *D*-Quintton, sondern, um eine reine Quinte mit *a* zu bilden, Terzton
e wie in *C*-dur Terzton
F „ „ „ Quintton
gis Terz zum Terzton *e*, also eigentlich, wenn nicht temperiert, tiefer als *gis* in *A*-dur.

(Von den Tönen der melodischen Tonleiter ist *fis* Terz zu *d*, *G* und *F* Quinttöne).

Die Hauptdreiklänge in *a*-moll sind jetzt:



Aufgabe: Man kann nun dieselben Übungen anstellen wie in Dur, also zuerst die Folgen: I IV I V I, I V I IV I, I IV V I und I V IV I, je in den drei Lagen und in verschiedenen Tonarten ausarbeiten, auch am Instrument.

Man kann dann — wie in der Durtonart — nach vorangegangenem Hauptdreiklang den Nebendreiklang seiner unteren Terz nachfolgen lassen, der in Dur immer der Paralleldreiklang ist, jetzt in Moll aber nur eine diesem annähernd ähnliche Wirkung ausübt. Dies gibt Folgen:

1. VI hinter I, wie: I VI IV I V I, I IV I VI V I, I VI V I IV I, I V I VI IV I, I VI IV V I und I VI V IV I.

2. II^0 hinter IV: Da II^0 in Moll in der Regel dissonierend ist, wird selten etwas anderes folgen als V. Also z. B. I IV II^0 V I.

3. III′ hinter V. Da der übermäßige Dreiklang meist Vorhalts- oder Durchgangsakkord ist, wird er an dieser Stelle jetzt in Moll selten anders vorkommen als in den Folgen I IV I V III′ I, I V III′ I IV I und I IV V III′ I.

Ebenso wie ferner in Dur der Paralleldreiklang direkt an Stelle seines Hauptdreiklangs steht, steht in Moll an Stelle eines Hauptdreiklangs mitunter der Dreiklang von dessen Unterterz. Z. B.:

1. VI statt I: I IV VI V I, I V VI IV I. Wenn wir VI an Stelle des letzten Dreiklangs I setzen wollen, muß natürlich noch ein weiterer Schluß folgen: I IV I V VI usw., I V I IV VI usw., I V IV VI usw., I IV V VI usw.

2. II^0 statt IV, wie oben, da II^0 dissonierend, meist nur wenn IV, VI oder I vorangeht und V folgt: I IV II^0 V I, I VI II^0 V I oder I II^0 V I.

3. III′ statt V aus schon mitgeteilten Gründen ebenfalls seltener als in Dur. Es ist dabei nochmals zu betonen, daß weder II in Dur, noch II^0 in Moll, weder III in Dur, noch III′ in Moll, die volle Kraft haben, die Hauptakkorde, an deren Stelle sie stehen — in ihrer Eigenschaft als einen Schluß bildende Akkorde — genügend ersetzen zu können. Im allgemeinen werden wir uns daher auf folgende Verbindungen in Moll beschränken müssen:

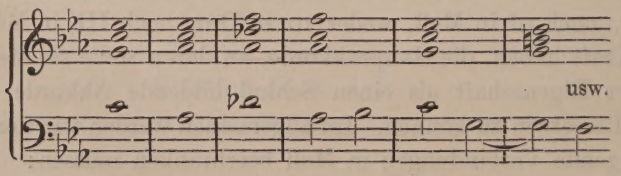
I II⁰	II⁰ V	III′ I	IV I	V I	VI I
I III′		III′ VI	IV II⁰	V III′	VI II⁰
I IV			IV V	V IV	VI III′
I V			IV VI	V VI	VI IV
I VI					VI V

unter denen auch IV VI, VI I ebensowenig besonders zu empfehlen sind wie die entsprechenden Verbindungen in Dur. Aus diesen kurzen Akkordfolgen lassen sich nun leicht längere Zusammenstellungen von 4 bis 8 Takten bilden wie z. B. I IV II⁰ V III′ I VI V IV I II⁰ V I, I VI IV I II⁰ V IV I IV II⁰ V I u. dergl. mehr.

A u f g a b e : Solche und ähnliche Folgen sind zunächst schriftlich in drei Lagen nach den alten Regeln auszuarbeiten, und dann alle ü b e r m ä ß i g e n Sekundschritte nachträglich wie folgt zu verbessern. Bei der Folge V VI sage man sich, die Terz von V ist Leiteton und muß als solcher einen Halbton hinaufgehen. Die übrigen Stimmen gehen wie sonst in Gegenbewegung, wodurch in VI die Terz verdoppelt wird. Bei der Folge II⁰ V geht die verminderte Quinte II⁰ eine Stufe abwärts und die übrigen Stimmen werden dadurch ebenfalls abwärts gedrängt. Man verzichtet ebenso wie bei der gleichen Folge in Dur natürlich auf Beibehaltung des gemeinschaftlichen Tones. Bei der Folge VI V ist in VI die Terz zu verdoppeln, während die übrigen Stimmen Gegenbewegung gegen den Baß haben. Hier folgen noch einige Aufgaben, die in je drei Lagen gleich mit Vermeidung der übermäßigen Sprünge auszuarbeiten, in andre Tonarten zu übertragen und am Instrument zu üben sind:

I VI II⁰ V III′ I IV V VI IV II⁰ V I, I V IV I VI IV II⁰ V VI IV II⁰ V I, I VI V IV II⁰ V VI IV I, I V III′ VI IV I II⁰ V III′ VI V IV I.

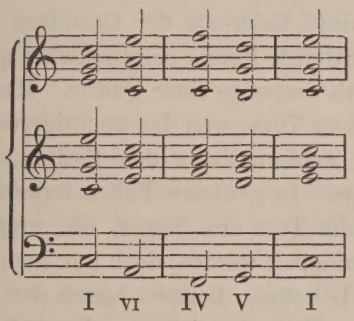
Zum Schluß dieses Kapitels folgt noch ein Beispiel, um zu zeigen, daß auch in Moll ein konsonierender Dreiklang II gebildet werden könnte, der indessen meist nur in der Sextlage mit verdoppeltem Baßton unter dem Namen neapolitanischer Sextakkord in der Praxis vorkommt.



Kapitel V.

Weite oder zerstreute Lage der Akkorde.

Die weite oder zerstreute Lage der Akkorde im Gegensatz zu der bisher immer nur benutzten engen Lage entsteht, wenn man die einzelnen Stimmen so weit auseinanderlegt, daß immer noch andre Akkordtöne zwischen den einzelnen Tönen denkbar sind. Es ist dabei ratsam, die Entfernung zweier benachbarter Stimmen von einander nicht über eine Quinte, Sexte oder Oktave auszudehnen; nur zwischen Tenor und Baß kann der Abstand auch mehr, ev. bis zur Duodezime (Oktave und Quinte) betragen. Als Übungen genügen auf dieser Stufe einige Versuche mit Dur- und Mollbeispielen. — Man kann mitunter in enger Lage beginnen und in weite übergehen, auch umgekehrt, und ist nicht immer verpflichtet, in der Art Lage zu schließen, mit der man begonnen hat. Z. B.

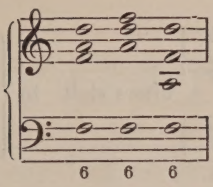


Kapitel VI.

Sext- und Quartsextakkorde.

Ein Sextakkord entsteht, indem man — nicht wie bisher — den Grundton, sondern die Terz des Dreiklangs in den Baß legt; der ursprüngliche Grundton wird dann Sexte, die Quinte Terz des Akkordes. Danach besteht ein Sextakkord immer aus Baßton, Terz und Sexte. Es ist klar, daß der Klang eines solchen Akkordes

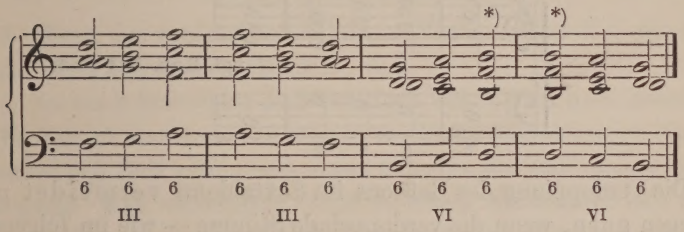
nicht mehr in dem Sinne vollkommen sein kann, wie der eines Grunddreiklangs, da — wie bei den Nebendreiklängen — die Eigenschaft der Töne als Terz- und Quinttöne nicht mehr direkt — vom Baß aus — wahrgenommen werden kann. Die Sextlage ist also eine von den Lagen, in welchen selbst den vollkommensten Akkorden immer etwas von der Vollkommenheit ihres Klanges genommen wird. Solche Akkorde nun vertragen die Sextlage umso eher, je vollkommener und wichtiger sie für die Tonart selbst sind; also in erster Linie die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe und dann Akkorde, die, wie wir sehen werden, in der Sextlage überhaupt ihre beste Lage haben. Wir meinen den verminderten Dreiklang VII^0 und den dissonierenden Akkord der zweiten Stufe (siehe Seite 8). Beide Akkorde machen es wünschenswert, daß ihre unvollkommene Quinte oder deren Umkehrung, die unvollkommene Quarte sich nicht zwischen Baß und einer höheren Stimme bilden, sondern daß beide Töne derselben in höheren Stimmen liegen. Selbst in diesen ist immer eine Lage vorzuziehen, in welcher die Quinte tiefer als der Grundton liegt, da der Zusammenklang einer Quinte immer empfindlicher gegen irgendwelche Verstimmung ist als derjenige einer Quarte. Man verdoppele auch möglichst keinen ihrer Töne, weil das unnötigerweise die Dissonanz verstärken würde, sondern lieber den Baßton, die ursprüngliche Terz des Dreiklangs. In gewissen Fällen indessen kann im Sextakkord VII^0 auch die Terz des Basses, die ursprüngliche Quinte des Dreiklangs, verdoppelt werden, doch nur wenn die Verdopplung tiefer liegt als der Leiteton. Beispiel hierzu der letzte Sextakkord VII^0 der Aufgabe am Ende des siebenten Kapitels. Ebenso wie II^6 oft an Stelle von IV, VI an Stelle von I stehen, so steht dieser Sextakkord VII^0 namentlich im Choralsatz bei aufsteigendem Leiteton als schlußbildender Akkord oft an Stelle des Dominantdreiklangs, selbst an Stelle des Dominantseptimenakkordes. Der Leiteton des verminderten Dreiklangs geht am besten einen Halbton hinauf, die verminderte Quinte einen Schritt abwärts. Liegt letztere tiefer als der Leiteton, so kann sie auch stufenweise aufwärts schreiten. In der Grundlage kommt der verminderte Dreiklang VII^0 nur selten, und dann meist nur mit vorbereiteter Quinte oder nach I, und mit verdoppelter Terz zur Anwendung. Die besten Lagen des dissonierenden Dreiklangs II in der Sextlage sind nach dem vorhin Gesagten z. B. in *C*-dur:



Handelt es sich um den konsonierenden Dreiklang II, so kann natürlich dasselbe verdoppelt werden, wie in den übrigen vollkommenen Akkorden.

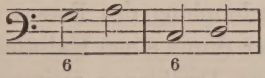
Die Dreiklänge III und VI werden — namentlich im Choralsatz — am besten nur in der Grundlage verwendet. In der Sextlage kommen sie meist nur vor:

1. inmitten einer stufenweisen Folge von Sextakkorden, wie z. B.



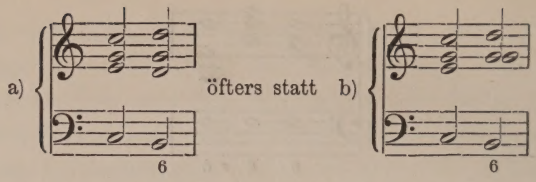
Man verdoppelt dann gern Töne derselben möglichst in stufenweiser Gegenbewegung; doch kann man auch andre Töne verdoppeln, namentlich — wenn wie bei*) — die Leitetonverdopplung nicht durch die Wirkung einer Sequenz oder dergleichen entschuldigt wird.

2. wenn auf einen Sextakkord III oder VI der Dreiklang folgt, dessen Grundton eine Stufe höher liegt als der Baßton des Sextakkordes, wie z. B.

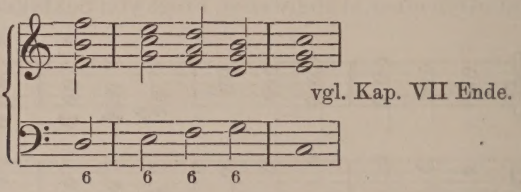


Es handelt sich dann immer um quintverwandte Akkorde (siehe Kap. VIII).

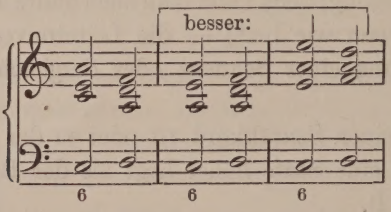
In den übrigen Sextakkorden (I, IV, V) verdoppelt man meist die Sexte, als ursprünglichen Grundton, seltener die Terz, Quinte des Dreiklangs, und am seltensten den Baßton, Terz des Dreiklangs. Die Verdopplung des Grundtons, der Sexte des Sextakkordes, klingt am vollkommensten; doch kann sowohl Vollklang als Stimmenführung auch andre Verdopplungen veranlassen. Z. B.



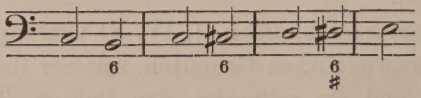
So klingt eine Stelle wie a) in der Regel voller als b), weil man auf dem Klavier die Verdopplung des *D* deutlicher hört als diejenige des Einklangs *G* im Beispiel — obgleich die Verdopplung des *G*, als des Grundtons, im allgemeinen besser wäre, mindestens durchaus nicht falsch sein könnte. Die Stimmenführung kann mitunter Verdopplungen verlangen wie:



Die Verdopplung des Baßtons im Sextakkord vermeidet man dagegen gern, wenn die verdoppelnde Stimme — wie im folgenden Beispiel — durch einen Sprung weiterschreitet:

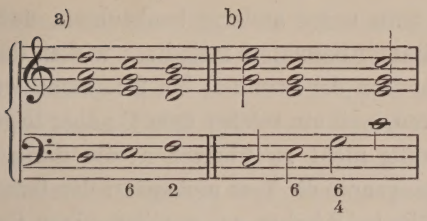


Man muß die Verdopplung des Basses aber durchaus vermeiden, wenn dieser durch einen Halbtonschritt in den Grundton eines vollkommenen Dreiklangs weiterschreitet — besonders wenn er einen Leitetonschritt auszuführen hat:

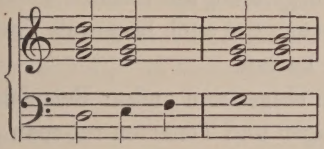


Den Baßton des Sextakkordes verdoppelt man dagegen gern:

1. wenn die verdoppelnde Stimme a) (stufenweise) melodisch oder b) (sprungweise) harmonisch durchgeht.

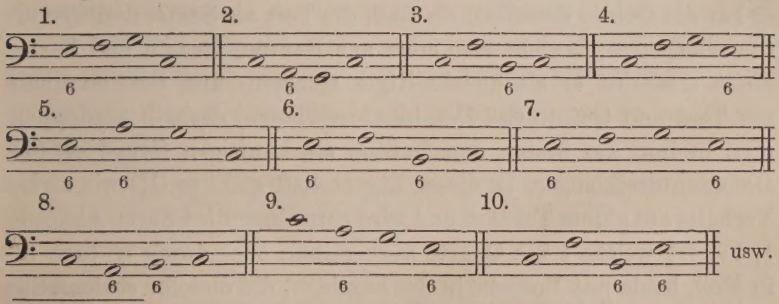


2. Wenn die verdoppelnde Stimme nachher liegen bleibt oder ihr Ton wiederholt wird.



3. Wenn der verdoppelnde Ton zur Vorbereitung oder zur Auflösung einer Dissonanz gebraucht wird.

4. Zu noch besondern anderweitigen melodischen Zwecken. Es kommt auch vor, daß man in mehreren Sextakkorden hintereinander den Baß verdoppelt; dann hat aber der Baß meist Gegenbewegung. Man verdoppelt öfters in einem Sextakkord den Baßton, um diese Verdopplung nicht nötig zu haben in einem folgenden Sextakkord, auf welchen eine Stufe höher ein vollkommener Dreiklang folgt; auch in Sextakkorden, denen stufenweise ein unvollkommener Akkord (7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ oder 2) folgt. Aufgaben kann man sich leicht herstellen durch Benutzung von Akkordfolgen, wie I IV V I, I V IV I oder I IV I V I usw., indem man abwechselnd jeden dieser Akkorde als Sextakkord nimmt und die übrigen in der Grundform läßt, dann je zwei oder auch drei und mehr Akkorde in der Sextlage*) usw.: z. B.



*) Solche, wie die hier gefundenen Bässe sind keineswegs als fertige, in sich abgeschlossene Sätze zu betrachten, sondern nur als Teile, Bruchstücke von solchen.

Hier kann man unter anderm beobachten, daß solche Bässe, wie bei 1, 7, 8 immer besonders melodisch wirken durch das stufenweise Weiterschreiten der Stimme; bei 2 nahmen wir das untere *a* statt eines oberen, weil ein solches dem *C* näher liegt; bei 5 ist eine gewisse Steigerung nicht zu übersehen, die darin liegt, daß der Baß in der Anfangsnote die Terz und später den Grundton desselben Akkordes enthält; bei 9 haben wir aus demselben Grunde wie bei 2 statt eines Sextensprunges den Terzensprung nach *a* gewählt, aber eine Oktave höher begonnen, um nachher nicht zu tief zu werden, da wir dann den Sprung *G e* auch besser als Terzen- wie als Sextensprung zu nehmen hatten.

Vor Ausarbeiten obiger und andrer Beispiele mit Sextakkorden in verschiedenen Lagen und Tonarten tut man gut, sich die beiden späteren Kapitel über Stimmenführung, verdeckte Oktaven usw. durchzulesen und nach erfolgter Korrektur und Besprechung der jetzigen Arbeiten durch den Lehrer, welcher dabei ähnliche Betrachtungen anstellen kann, wie wir oben über die Baßbildung gegeben haben, — folgende Nebenübungen anzustellen: Man spiele die einzelnen Arbeiten durch mit jedesmaliger Auslassung je einer Stimme, abwechselnd des Basses, Tenors, Alts und Soprans und ergänze dabei die auf dem Klavier ausgelassene Stimme durch Singen (auch Pfeifen), selbst wenn es in einer andern Oktave geschehen sollte. Dadurch wird man am besten gewisse Vorzüge und Mängel der einzelnen Stimmen gewahr werden. Ähnliche Übungen mit Auslassung einzelner Stimmen und Ergänzen derselben durch Singen usw. können übrigens schon bei den Arbeiten mit Dreiklängen von Nutzen sein.

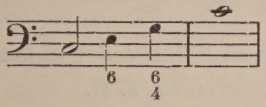
Der Quartsextakkord ist die zweite Umkehrung des Dreiklangs; er hat die Quinte desselben als Baß, die Terz als Sexte, den Grundton als Quarte; besteht also stets aus Baßton, Quarte und Sexte. Meist erscheint er als gleichzeitiger Quarten- und Sextenvorhalt zur Terz und Quinte des Dominantdreiklangs; deshalb verdoppelt man in ihm am besten den Baßton als künftigen Grundton des Dominantdreiklanges. In dieser Eigenschaft steht er (I_4^6) wie andre Vorhalte auf gutem Taktteil und wird gern eingeführt durch Akkorde I, IV, II_5^6 welche seine Quarte vorbereiten, oder durch II bzw. II^0 in Moll, beide mit Vorliebe in der Sextlage, die dieselbe stufenweise von einem höheren Tone aus einführen, seltener durch die VI mit verdoppelter Terz oder Quinte. Er dient zur besonderen Unter-

stützung der Kadenz und kann dann als Quartsextakkord der Tonart auch wesentlicher Quartsextakkord genannt werden zum Unterschiede von den nachfolgenden, die wir zufällige Quartsextakkorde nennen wollen. Solche zufällige Quartsextakkorde (auch anderer Stufen) entstehen

1. Im melodischen Durchgange, besonders des Basses, meist mit vorher gehörter und nachher gern beibehaltener Quarte, wie z. B. zwischen IV^6 mit verdoppelter Sexte und II^6_5, auf leichtem Taktteil;

2. Im Orgelpunkt, meist mit vorhergehendem und nachfolgendem Grundakkord desselben Baßtons, ebenfalls auf leichtem Taktteil. Diese beiden Quartsextakkorde im melodischen Durchgang und im Orgelpunkt sind ziemlich die einzigen, die im Choralsatz mit Recht empfohlen werden können;

3. Im harmonischen Durchgange; z. B.



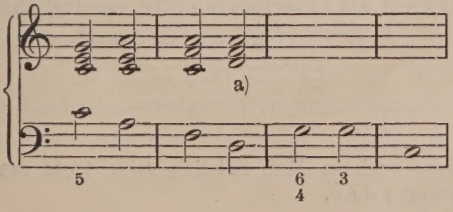
(s. auch Seite 17.)

4. Durch Vorhalte, Vorschläge oder Wechselnoten;

5. Durch Vorausnahmen;

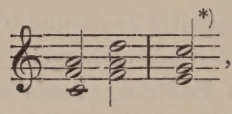
6. Durch irgendwelche andere Zufälligkeit in der Stimmenführung.

A u f g a b e : Jetzt ist es an der Zeit, bezifferte Bässe mit Sext- und Quartsextakkorden (wie diejenigen der Richterschen Harmonielehre) in verschiedenen Lagen und Tonarten auszuarbeiten, Durchspielen, Transponieren am Klavier, Spielen — mit Auslassen einzelner Stimmen und Ergänzen derselben durch Singen usw. Wenn dem Quartsextakkord I der Kadenz der Dreiklang oder Sextakkord II vorangeht, so warnen wir hierdurch, den Akkord II in einer Lage anzuwenden, in der die Quinte höher als der Grundton ist. Es empfiehlt sich dann, einen oder ein paar Akkorde vorher — Lagenänderungen vorzunehmen, ev. gleich mit einer andern Lage zu beginnen, z. B.



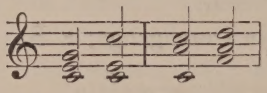
Da hier am Anfang Quintlage vorgeschrieben ist, so würden wir bei regelmäßiger Bearbeitung bei a) an eine Stelle kommen, wo dann Quinten unvermeidlich scheinen; wir können sie dennoch umgehen, wenn wir entweder

1. bei a) die Stimme springen lassen, was nicht gefährlich ist, da hier Dreiklang II an Stelle eines wiederholten Dreiklangs IV steht (*d* statt *C*)



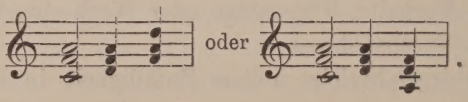
, oder suchen

2. nach und nach mit den Stimmen in die höhere Lage zu kommen, z. B.



, oder

3. den Akkord II in kleineren Notenwerten in der nächst höheren oder nächst tieferen Lage wiederholen, z. B.

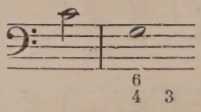


.

Kapitel VII.

Akkordwiederholung.

Diese vertragen die Akkorde um so eher, je wichtiger sie für die Tonart sind, also am ersten Dreiklänge I IV V in Dur und Moll, besser beim Verweilen im selben Takt als beim Fortschreiten in einen neuen Takt. Ausnahme nur bei Beginn oder wenn der wiederholte Akkord als Quartsextakkord wiederkehrt.

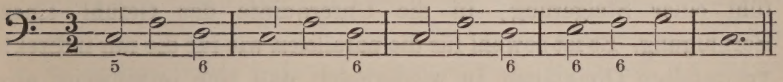


*) Dies würde auch in Moll möglich sein, trotz des resultierenden übermäßigen Sprunges *As d*.

Es ist überhaupt wichtig, beim Taktwechsel oder Übergang in einen besseren Taktteil die Harmonie oder mindestens den Baßton zu verändern. Innerhalb eines Taktes kann nun wiederholt werden der gebrauchte Akkord a) in derselben Lage oder b) mit Lagenwechsel. Lagenwechsel kann stattfinden 1. zwischen Oktav-, Terz- und Quintlage; 2. zwischen enger und weiter Lage; 3. zwischen Grundlage und Umkehrung usw. Man achte darauf, nie ohne wichtigen Grund zu entlegene Lagen miteinander zu verbinden, sondern, wenn man z. B. bei der Wiederholung eines Akkordes auf Quintlage Terzlage folgen läßt, diese letztere lieber nach unten zu nehmen, oder wenn z. B. auf die enge Oktavlage eine weite Lage folgen soll, die weite Terzlage vorzuziehen wegen dann liegenbleibender Quinte. Ähnlich verfährt man in anderen Fällen.

Aufgabe: Jetzt sind Beispiele aus der Richterschen Harmonielehre oder aus „Rischbieter" zunächst in ihren Grundharmonien zu skizzieren, analysieren und dann wiederholt mit der dortigen Baßführung — wegen Wahl der Sextakkorde usw. — zu vergleichen, z. B. gleich das erste daselbst I I V I IV II V I I V I, auch eigene Bässe vom Lehrer zu geben, die noch mehr die Akkordwiederholung zum Gegenstand haben, wie: I I V V I III IV IV V I I V I, und dann die Wahl der Sext- und Quartsextakkorde besonders von einer möglichst melodischen Stimmenführung abhängig zu machen.

Es können auch Akkordfolgen von zwei, drei, auch mehr Akkorden wiederholt werden a) in gleicher, b) in veränderter Lage, z. B. mit Anwendung des letzteren:



Schließlich auch Übertragung nach anderen Tonarten, Durchspielen usw.

Kapitel VIII.

Akkordverwandtschaft.

Die Verwandtschaft zwischen zwei Akkorden ist entweder eine direkte, unmittelbare oder eine indirekte, mittelbare. Direkte Verwandtschaft ist 1. die Quintverwandtschaft; 2. der Parallelismus

zwischen einem Dur-Dreiklang und dessen parallelem Moll-Dreiklang und umgekehrt. Quintverwandt sind zunächst Akkorde, die beide Dur- oder beide Moll-Dreiklänge sind und deren Grundtöne eine reine Quinte (auf- oder abwärts) auseinanderliegen. Dann rechnet man noch hinzu die für die Modulation besonders wichtige Beziehung eines Dur-Dreiklanges zu dessen Unterdominant-Moll-Dreiklang, und umgekehrt die Beziehung eines Moll-Dreiklanges zu dessen Oberdominant-Dur-Dreiklang (also in Dur I IV, IV I; I V, V I; II VI, VI II; III VI, VI III; in Moll I IV, IV I; I V, V I). Parallel sind die Dreiklänge I VI, IV II und V III in Dur. In Moll sind die Dreiklänge der Unterterz der Hauptdreiklänge nicht parallel in diesem Sinne, haben indessen eine für die Moll-Tonart ähnliche Einwirkung auf ihre Hauptdreiklänge wie die Nebendreiklänge in Dur.

Indirekt verwandt durch das Mittel einer in Gedanken zu ergänzenden Zwischenharmonie, zu der beide Akkorde gleichzeitig direkt verwandt, sind in Dur I II, II I vermittelt durch IV; I III, III I vermittelt durch V; IV V, V IV durch I; IV VI, VI IV durch I; V VI, VI V durch I. In Moll in der Regel nur IV V, V IV durch I; V VI, VI V durch I.

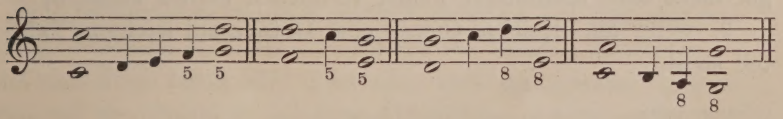
Wenn wir aus dem *C*-dur-Dreiklang in den *G*-dur-Dreiklang übergehen, so wird die Quinte Grundton und regt zur Weiterführung an. Wenn umgekehrt auf den *G*-dur-Dreiklang der *C*-dur-Dreiklang folgt, also der Grundton Quinte wird, so regt dies zur Ruhe, zu einem Schlusse an. Die Bewegung in die Oberquinte gibt das Gefühl einer Steigerung, in die Unterquinte das Gefühl einer Beruhigung. Es ist sowohl für die parallelen wie für die nur indirekt verwandten Dreiklänge zu wiederholen, daß eine terzenweise absteigende Folge (I VI, VI IV, V III, IV II, III I usw.) ungleich natürlicher, flüssiger klingt, als eine derartig aufsteigende Folge; eine solche hat immer etwas sprödes, herbes an sich. Wir raten daher, bis auf weiteres auf solche Folgen (I III, II IV, III V usw.) lieber noch zu verzichten. Ausnahmen von dieser Regel finden sich öfters am Anfang gewisser Choralstrophen, — namentlich beim Übergang von einem leichten zum guten Taktteil hinüber — oder, wenn man z. B. in den Dreiklang der Unterterz geht, um wieder in den ersten Akkord zurückzukehren, z. B. I VI I, — oder wenn man dem ersten Akkord in der Grundlage, den Dreiklang der Unterterz in der Sextlage folgen läßt (z. B. in Moll VI I^6). Noch weniger ratsam erscheinen

jetzt Folgen wie II III, III II; III IV, IV III; II V, V II (siehe auch Kapitel XI), indem diese mehr wie eine vermittelnde Harmonie zur Ergänzung erfordern würden; da III IV und umgekehrt nur durch V I, II III und umgekehrt sogar nur durch IV I V sich vermitteln lassen, also die Ergänzungen von zwei bis drei Zwischenharmonien in Gedanken beanspruchen. Eine Vermittelung von II III durch VI wäre möglich, aber der Dur-Tonart fernerliegend und besser in der parallelen Moll-Tonart, wo *C*-dur VI z. B. *A*-moll I wird, indem eine erste Stufe durch ihre größere Wichtigkeit für die Tonart entschieden mehr Kraft dazu hat, als eine sechste Stufe. Trotzdem können auch solche Folgen mitunter gerechtfertigt erscheinen durch besondere Vorgänge in der Stimmenführung. Im allgemeinen sind Harmoniefolgen, je verwandter sie sind, um so unabhängiger, je entlegener, um so abhängiger von einer besonderen, dieselben rechtfertigenden Stimmenführung.

Kapitel IX.

Verdeckte Fortschreitungen.

Verdeckte Quinten, Oktaven usw. entstehen bekanntlich dadurch, daß irgend zwei Stimmen in gleicher Bewegung, beide gleichzeitig auf- oder abwärts, in eine reine Quinte, Oktave oder in irgend ein anderes reines Intervall fortschreiten. Der Hörer, wie der ausübende Musiker oder Sänger, füllt sich einen von ihm durchs Ohr aufzufassenden, oder von ihm auszuführenden Sprung — zum Zwecke des besseren Erkennens oder Treffens — bewußt oder unbewußt — durch die dazwischenliegenden melodischen Zwischentöne aus; z. B.



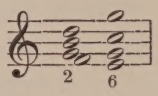
Dadurch empfindet er — unmittelbar vor der zu erreichenden Quinte, Oktave usw. — noch eine andere, wenn auch nur flüchtig

berührte Quinte, Oktave u. dergl.,*) die dann offene Quinten, Oktaven usw. bilden würden. In unsern bisherigen Beispielen sind sicher schon sehr viele verdeckte Quinten und Oktaven aufzufinden gewesen; es soll aber nicht gesagt sein, daß sie alle als Fehler zu betrachten wären. Wir geben im folgenden eine Übersicht über die Fälle, in denen sie in der Regel am vorteilhaftesten zu dulden wären, namentlich, wenn mehrere solcher Fälle oder Milderungsgründe zusammentreffen.

1. Bei quintverwandten Akkorden kommt es wenig oder garnicht auf das Vorhandensein verdeckter Quinten und Oktaven an.

2. Desgl. nehmen wir verdeckte Quinten als so gut wie nicht vorhanden an, wenn die in gleicher Richtung erreichte Quinte der Dominantharmonie angehört (sog. Hornquinten).

3. Desgl., wenn von beiden die verdeckten Quinten bildenden Stimmen die höhere stufenweise und die tiefere durch einen Quinten- oder Quartensprung weiterschreitet; weniger gut, wenn die höhere Stimme springt, außer wenn namentlich Regel 6 mitwirkt. Z. B.



4. Verdeckte Quinten usw. sind milder, wenn sie sich zwischen einer Außen- und Mittelstimme oder namentlich zwischen zwei Mittelstimmen bilden.

5. Zu den milderen verdeckten Fortschreitungen gehört ferner, wenn beim Schluß die höhere Stimme aus der Dominantterz oder -quinte in die Tonikaoktave (zum bekannten Baßschritt V I) geht,

6. wenn in einer der in den Grundton oder dessen Oktave schreitenden Stimmen ein Halbtonschritt vorhanden ist — besser in der höheren als in der tieferen Stimme,

7. wenn der zweite Akkord Sextakkord II und die Oktave die verdoppelte Baßnote desselben ist,

8. wenn die verdeckten Oktaven, Quinten usw. nur schwer oder gar nicht ohne schlimmere Fehler vermieden werden könnten,

9. wenn die erreichte Quinte oder Oktave auf leichtem Taktteil steht,

---

*) Verdeckte Quarten sind in der Regel nur gefährlich, wenn sie sich mit dem Baß bilden.

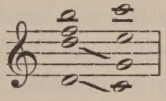
10. wenn man mit den Stimmen (namentlich dem Baß) so tief hinuntergekommen ist, daß ein Wiederhinaufsteigen in höhere Tonlagen wünschenswert ist.

11. Wenn die erreichte Oktave die Verdoppelung eines Grundtons ist, so ist die verdeckte Fortschreitung besser, als bei Verdoppelung einer Terz oder Quinte.

12. Im vier- oder mehrstimmigen Satz sind mehr verdeckte Fortschreitungen gestattet, als im drei- oder gar zweistimmigen.

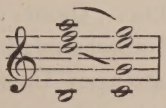
13. Mehrere verdeckte Fortschreitungen gleichzeitig sind gefährlicher als wenn sie einzeln auftreten.

14. In der Folge $\text{VII}^{0\,6}$ I



ist die verdeckte Quinte (bei Bach z. B.) ziemlich häufig.

Ähnlich wirkt



15. In der Sequenz (siehe Kapitel X) ist manche sonst verbotene Fortschreitung milder, wenn es sich herausstellt, daß sie nur durch Nachahmung, Übertragung einer erlaubten Fortschreitung im Motiv der Sequenz entstanden ist.

Kapitel X.

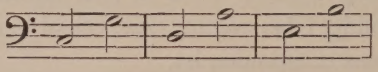
Sequenz.

Eine harmonische Sequenz entsteht dadurch, daß man eine den Anfang derselben bildende Akkordfolge auf anderen Tonstufen — meist eine Stufe höher oder tiefer, aber auch sprungweise — nachahmt, auf sie überträgt; die erste Akkordfolge gewissermaßen auf anderen Stufen wiederholt. Eine Sequenz kann sich am Anfang, in der Mitte oder gegen Ende eines Satzes bilden.

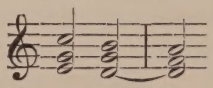
Beispiele von Sequenzen:

I IV, II V, III VI, usw.
I IV, VII^0 III, VI II, usw.
I V, II VI, III VII^0, usw.
I V, VII^0 IV, VI III, usw.
I II, II III, III IV, usw.
I II, VII^0 I, VI VII^0, usw.
I VI, II VII^0, III I, usw.
I VI, VII^0 V, VI IV, usw.
I III IV, (siehe Kap. XI) II IV V, III V IV, usw.
I III IV, VII^0 II III, VI I II, usw.

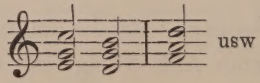
Am wichtigsten ist immer zunächst das Motiv oder Modell einer Sequenz; es hat stets aus einer gut brauchbaren Akkordfolge (zwei, drei oder mehr Akkorden) zu bestehen. Dann hat in jeder Übertragung der je erste Akkord immer dem ersten Akkorde des Motivs, — der je zweite usw. jeder Übertragung dem zweiten usw. des Motivs in der gewählten Lage (Oktav-, Quint- oder Terz-, enge oder weite Lage, Verdoppelung usw.) durchaus zu entsprechen. Man hat zugunsten einer möglichst strengen Übertragung auf Beibehaltung gemeinschaftlicher Töne beim Übergang in die erste Übertragung usw. mitunter vollständig zu verzichten. In der Sequenz:



beispielsweise darf man nämlich beim Übergang in den zweiten Takt die oberen Stimmen nicht so führen:

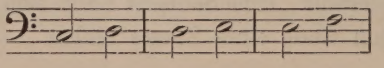


sondern, da hier der erste Akkord Oktavlage hat, wird man besser — mit Verzicht auf den gemeinschaftlichen Ton beim dritten — wieder in Oktavlage springen:

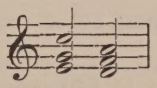


usf. bei jeder neuen Übertragung.

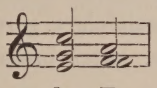
In der folgenden Sequenz z. B.



darf — beim Aussetzen der höheren Stimmen — der erste Takt nicht so lauten:



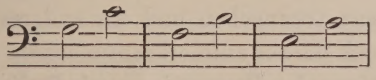
— wegen verdeckter Quinten mit Sprung in der höheren Stimme und wegen Nichtbeachtung der Halbtonbeziehung zwischen *e* und *F* —, sondern er muß folgendermaßen



heißen — mit Verdoppelung der Terz im zweiten Akkorde. In gleicher Weise müssen wir nun bei allen Übertragungen immer im je zweiten Akkorde die Terz verdoppeln, selbst im Dreiklang V, dessen Terz bekanntlich Leiteton der Tonart ist, vorausgesetzt, daß der Akkord V nicht der letzte Akkord der Sequenz ist, in welchem Falle er ohne Rücksicht auf eine solche zu behandeln wäre.

Der verminderte Dreiklang VII^0 und in Moll auch II^0, wie der dissonirende Akkord II in Dur, gelten inmitten einer Sequenz so gut wie vollkommene Akkorde; es kommt dabei auch in keiner Weise auf die Verdoppelung des Leitetons u. dergl. an, vorausgesetzt, daß wir es nicht mit dem letzten Akkorde der Sequenz zu tun haben, sondern, daß mindestens ein Glied der Sequenz vorhergeht und ein ebensolches folgt. Unter diesen Bedingungen, also zugunsten einer Sequenz, sind im Verlauf einer solchen nunmehr folgende meist zwar schon erwähnten Freiheiten erlaubt:

1. Übermäßige Sprünge, besonders die übermäßige Quarte, wie z. B.



2. Etwaige Verdoppelungen des Leitetons.*)
3. Der Gebrauch des verminderten Dreiklanges in der Grundlage.
4. Der Gebrauch der Akkorde VII^0 und II, auch II^0 als wenn sie vollkommene Akkorde wären.

---

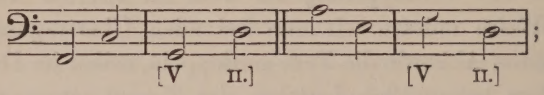
*) Manche unserer angedeuteten Abweichungen und Verdoppelungen werden wohlklingender bei Akkordbrechung (im Arpeggio).

5. Verminderte Quinte ohne Vorbereitung und Auflösung.

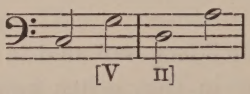
6. Sonst schlechte verdeckte Quinten usw., wenn sie in der Sequenz durch Nachahmung guter, erlaubter verdeckter Quinten usw. auftreten.

7. Gewisse fremdere — in früheren Kapiteln als wenig ratsam hingestellte — Akkordverbindungen, wenn sie einzig aus der Sequenz hervorgehen.

Die Wirkung einer Sequenz ist nämlich eine derartige, daß nicht nur sonst fremdere Harmoniefolgen gerechtfertigt erscheinen, wenn sie einfach Übertragungen guter brauchbarer Akkordfolgen sind, z. B.

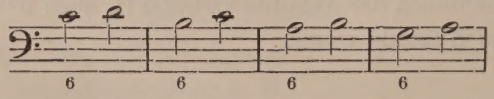


sondern auch beim Übergang aus dem Motiv in die Übertragung kann manche Unregelmäßigkeit stattfinden. Z. B.

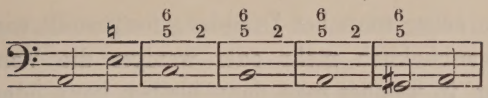


Wir begegnen in den oben begonnenen Sequenzen Akkordfolgen wie II III, II IV, II V; III II, III IV, III V, III VII^0; IV III, IV VI; V II, V VII^0; VI VII^0, VI I; VII^0 II, VII^0 III, VII^0 IV, VII^0 V, VII^0 VI usw.

Ob das harmonische Motiv aus zwei, drei oder mehr Akkorden besteht, ob Sext-, Septimenakkorde oder deren Umkehrungen zur Sequenz verwendet werden, spielt dabei keine Rolle. Wichtig ist nur, daß Akkorde, deren Auftreten erst durch die Sequenz gerechtfertigt werden soll, nie am Anfang oder Ende einer Sequenz zu stehen kommen, sondern immer nur im Verlauf einer solchen, wobei stets ein Glied der Sequenz vorangehen und ein anderes solches folgen muß. Wir wollen noch darauf aufmerksam machen, daß Sequenzen in Moll sich zur Bildung der Harmonien nach Bedürfnis auch gern der melodischen Moll-Tonleiter, namentlich abwärts, bedienen (wenn nicht gar dabei noch andere Tonarten berührt werden), wie z. B.



aber der Leiteton *gis* tritt wieder ein wo die Sequenz zu Ende ist. Z. B.



Eine Sequenz wird in der Praxis selten über mehr als 2 oder 3 Glieder ausgedehnt, oder dann mit gewissen Veränderungen.

A u f g a b e: Namentlich die am Anfang begonnenen Sequenzen schriftlich in verschiedenen Lagen und Tonarten ausarbeiten und am Instrument zur Darstellung bringen.

Kapitel XI.

Bedingte Akkordfolgen.

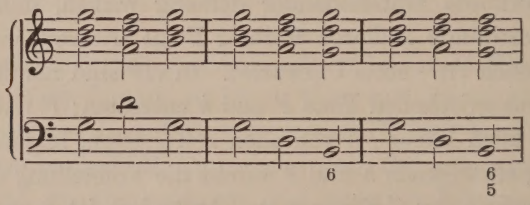
Bedingte Akkordfolgen entstehen, wenn ein Akkord oder mehrere Akkorde hintereinander derartig wirken, daß ein oder mehrere bestimmte Akkorde in ihrer Folge erwartet werden. So wird z. B. nach VII^{0} ^{6} stets I erwartet. In VII^{0} sind nämlich die für *C*-dur charakteristischen Töne *F* und *h* enthalten; *F* unterscheidet *C*-dur von allen Kreuz-, *h* von allen *B*-Tonarten, folglich regt das gleichzeitig erklingende *h* und *F* direkt die Vorstellung der Tonart *C*-dur, also auch des *C*-Klanges an. Außerdem ist *h* zu *C*, und *F* zu *e* Halbtonbeziehung; *h F* wird daher gern nach der Terz *C e*, *F h* nach der Sexte *e C* leiten. *C e* und *e C* sind das wichtigste Glied des *C*-Klanges, folglich kann die Quinte des letzteren als entbehrlich sehr gut fehlen.

In ähnlicher Weise, daß nämlich in einem Akkorde *F*, im andern *h* enthalten ist, wirken Folgen wie IV V, V IV, IV VII^{0}, VII^{0} IV, II V, II VII^{0} usw. derartig, daß *C* I als natürlichste Fortschreitung erwartet wird. Wenn statt dessen u. a. *C* VI folgt, so gibt dies namentlich nach V oder VII^{0}, wie schon früher erwähnt, immer den sog. Trugschluß; doch ist in *C* VI immerhin wenigstens das Intervall *C e* enthalten.

Fortschreitungen wie IV V, III VI usw. (wobei z. B. auf V III folgt) rechtfertigen sich durch die Sequenz. Wenn auf V in *C*-dur außerdem III folgt, z. B. in der Folge I V III, so wirkt III als Nebenakkord von V auf diese Stufe ein, wodurch V als Hauptakkord,

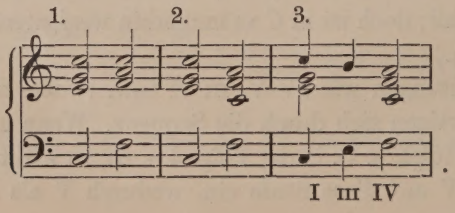
als gleichsam neuer tonischer Dreiklang festgestellt wird. Man hat dadurch augenblicklich mehr oder weniger die Vorstellung der Tonart *G*-dur, in welcher man dann bleiben kann oder die frühere Tonart gleich wieder herstellen durch Nachfolgenlassen von IV, wodurch sich *C*-dur wieder von *G*-dur unterscheidet. Ähnlich wirkt die Folge I III, schließlich selbst III allein, wonach IV ebenfalls die Tonart wieder herstellt. Ebenso, wenn auf IV in *C*-dur II folgt z. B. in der Folge I IV II, so wirkt II als Nebenakkord von IV und dadurch IV als Hauptakkord, als gleichsam neuer tonischer Dreiklang; man hat dadurch augenblicklich mehr oder weniger die Vorstellung der Tonart *F*-dur, in welcher man bleiben oder die alte Tonart wieder herstellen kann durch Nachfolgenlassen von V, wodurch sich *C*-dur von *F*-dur unterscheidet. Ähnlich wirkt I II, schließlich selbst II allein, wonach V ebenfalls die Tonart wieder herstellt.

Wenn auf V Dreiklang II folgt, so erscheint II entweder als Einschiebung (Durchgang) zwischen V und dessen Wiederholung (ev. mit Lagenwechsel oder anderen Veränderungen):

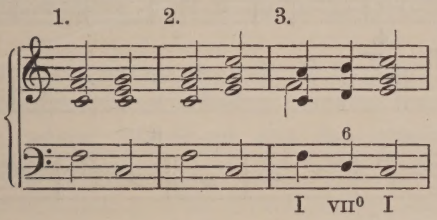


oder es erregt mehr oder weniger das Vorgefühl der Tonart *a*-moll, in welchem Falle *a*-moll I oder V folgt und die Akkordfolge geradezu eine Modulation nach *a*-moll geworden ist. Es läßt sich *a*-moll I dann aber auch gleich wieder als *C*-dur VI umdeuten, falls man nicht in *a*-moll bleiben will, und wäre dann in *C*-dur weiterzuführen.

Wenn auf I Dreiklang III folgt — namentlich mit der Quinte in der Oberstimme, dann empfindet man diese leicht als Durchgangsnote nach der Terz der IV, und den ganzen Akkord III als an Stelle einer Wiederholung von I stehend, wie z. B.



1. ist die natürliche Verbindung der beiden Akkorde I und IV; bei 2. ergreifen wir statt dessen die untere Lage des zweiten Akkordes mit Verzicht auf Beibehaltung des gemeinschaftlichen Tones, gewissermaßen der harmonischen Vermittelung; bei 3. füllen wir den Sprung in der Oberstimme durch die melodisch durchgehende Note *h* aus und den Quartensprung im Baß durch die harmonische Durchgangsnote *e*, wodurch ein Ersatz für das Verzichten auf Beibehaltung des gemeinschaftlichen Tones in 2. geschaffen wird. Man kann dies *h* auch als Septime ansehen zu dem noch im Gedächtnis behaltenen *C* — mit dem Streben nach einer Auflösung in die Terz *a*, die den Dreiklang IV veranlaßt. Ebenso kann man beim Übergang IV I statt der nächsten die obere Lage wählen und die Terzensprünge bei 2. *a C* durch *h*, *C e* durch *d* und *F C* im Baß durch *d* ausfüllen:



wodurch sich der Sextakkord VII⁰ mit verdoppeltem Baß bildet.

In ähnlicher Weise wie nach I III gern IV folgt, folgt nach II IV gern V, nach III V—VI, nach VI I—II.

Bei der Verbindung I III kann man auch die Quinte *h* von III, wenn betonter Taktteil, als Vorhalt aufwärts nach *C* auffassen; doch ist es dann meist besser, einen Akkord voranzuschicken, der das *h* schon vorher als Leiteton hören läßt, z. B. I V III I oder I VII⁰ ⁶ III I, oder mit, während Auflösung des Vorhaltes, sich verändernder Harmonie, z. B. I V III VI u. dergl.

Zu diesem Kapitel gehören auch in Moll Bildungen aus der melodischen Moll-Tonleiter, z. B. in *a*-Moll Akkorde mit *fis*, in denen *fis* gern nach *gis*, und solche mit *G*, in denen *G* gern nach *F* geht; ähnlich in allen übrigen Moll-Tonarten. Die Darlegungen dieses Kapitels, denen wir leicht noch mehr folgen lassen könnten, sollen nun den Gegenstand selbst keineswegs erschöpfen, sondern nur anregen, aus einer beliebigen Akkordfolge eine sich aus dieser ergebende natürliche Fortführung schon vorweg empfinden, gewissermaßen ahnen zu können.

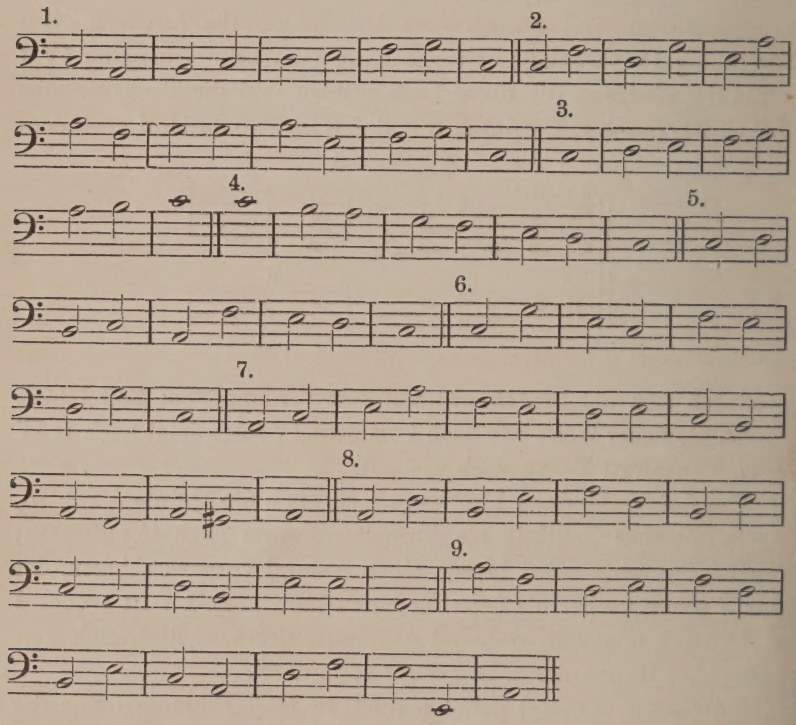
Aufgabe: Mit Hilfe unserer bis jetzt von Kapitel I ab auf-

gestellten Grundsätze und Regeln sind wiederum vierstimmige Übungen anzustellen:

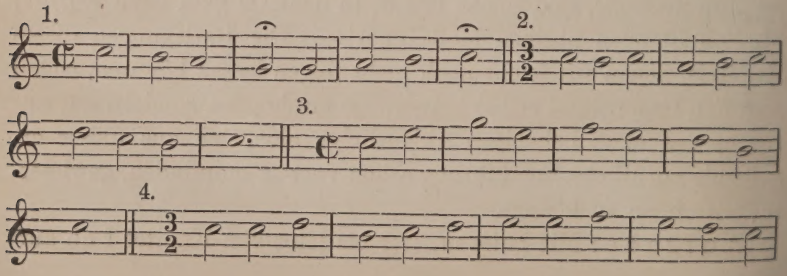
1. Zu gegebenen unbezifferten Baßstimmen,
2. zu gegebenen Oberstimmen.

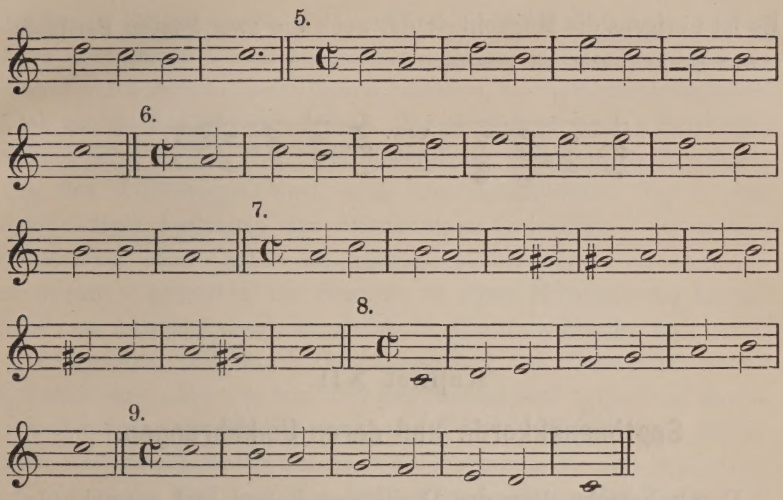
Diese sind vom Lehrer zu korrigieren, zu besprechen und dann am Instrument zu spielen, auch mit Auslassen einzelner Stimmen und Ergänzen derselben durch Singen usw.

1. Beispiele von solchen Baßstimmen:

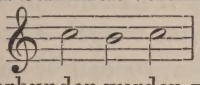


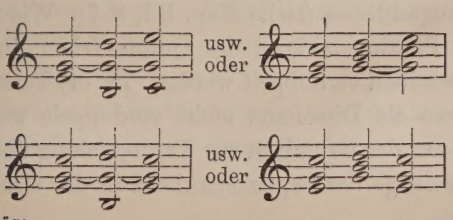
2. Beispiele von Oberstimmen:





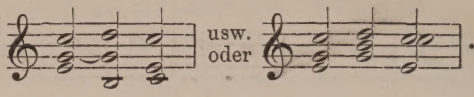
Es kommt nicht darauf an, jetzt schon etwa eigenartig und neu klingende Harmonien zu erfinden, sondern nur gut brauchbare Akkorde zu setzen, überhaupt erst das gebräuchliche Material kennen und beherrschen zu lernen. Der Gang der gegebenen Melodie, der mitunter gewisse Abweichungen von der Regelmäßigkeit in der Stimmenführung erfordert, kann auch besondere Abweichungen in den übrigen Stimmen veranlassen.

Ist z. B. die Melodie  , so können Harmonien wie z. B. I V I regelmäßig verbunden werden, weil die Melodieführung auch regelmäßig ist; geht bei derselben Harmoniefolge *C* über *D* nach *e*, so ist der Schritt *C D* unregelmäßig, weil *C h* näher wäre, aber *D e* erscheint dann wieder regelmäßig, und *D* ist dann anzusehen als melodische Durchgangsnote nach *e*, wodurch es wieder melodisch gerechtfertigt erscheint. Die übrigen Stimmen gehen, wenn der Baß *C G C* bleibt, entweder von *e G C* über *h G D*, oder über *G h d* weiter. Es ist im allgemeinen besser, sich nicht mehrmals hintereinander solcher Unregelmäßigkeiten zu bedienen, also besser:



als

Es ist übrigens die Möglichkeit da, auch die zwei letzten Beispiele etwas brauchbarer zu gestalten:



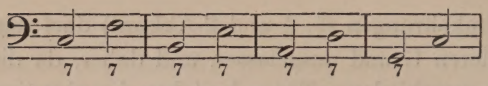
Kapitel XII.

Septimenakkorde und deren Umkehrungen.

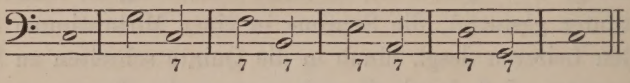
Durch Verschmelzen der Dreiklänge V und VII^0 entsteht der Dominantseptimenakkord, der auch ebensogut gebildet werden kann aus Dreiklang V mit hinzugefügter oberer Terz, oder aus Dreiklang VII^0 mit hinzugefügter unterer Terz. Er vereinigt in sich die Einzelwirkungen der Akkorde V und VII^0 und führt daher mit doppelter Kraft nach Dreiklang I. Es ist vorteilhaft, entweder seine Septime vorzubereiten, d. h. sie derjenigen Stimme zu geben, die den Ton schon im vorigen Akkorde in derselben Oktave enthält, oder seinen Grundton im vorigen Akkorde schon in irgendeiner Stimme hören zu lassen, so daß er nicht wie nach VI ganz unvermittelt auftritt. Wie im verminderten Dreiklang steigt der Leiteton, die Terz des Dominantseptimenakkordes, einen halben Ton, während die Septime, wie im Dreiklang VII^0 die verminderte Quinte, stets eine Stufe abwärts geht. Der Grundton und die Quinte bedürfen keiner Auflösung und bewegen sich weiter, wie Töne eines Dreiklangs; daher geht der Grundton, wenn er im Baß liegt, meist in die Tonika, die Quinte in jeden Ton des folgenden Dreiklangs. Liegt sie in der Oberstimme, so liebt sie es mitunter, in die Quinte des tonischen Dreiklangs zu springen. Auch die VI kann folgen zum Zweck eines Trugschlusses (siehe Kap. III, S. 7). Wie im Dreiklang kann auch im Septimenakkord die Quinte fehlen und dafür ein anderer Ton desselben verdoppelt werden. Da die Terz als Leiteton, und die Septime als Dissonanz nicht verdoppelt werden dürfen, so bleibt dann nur der Grundton zur Verdoppelung übrig. Dies gilt indessen nur, solange der Septimenakkord in der Grundlage steht.

In seinen Umkehrungen ($\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2-Akkord) darf dagegen nichts ohne besonderen Grund ausgelassen und daher, da diese Akkorde immer aus 4 verschiedenen Tönen bestehen, im vierstimmigen Satze auch nichts verdoppelt werden. Der Grundton im Umkehrungsakkord wird in der Regel als Quinte der Auflösung beibehalten. Um den Auflösungsakkord eines Septimenakkordes, der — bei regelmäßiger Auflösung der vollständigen Grundlage — stets unvollständig, ohne Quinte ist, dennoch vollständig zu erhalten, ist es mitunter gestattet, die Septime in einer Mittelstimme hinauf oder den Leiteton desgl. hinab in die Quinte schreiten zu lassen, vorausgesetzt, daß durch Gegenbewegung des Basses verdeckte Quinten vermieden werden. Der Septimenakkord II entsteht durch Verschmelzung der Dreiklänge II und IV. Wie Dreiklang II strebt auch Septimenakkord II immer in die Harmonie V. Der Septimenakkord II^0 (in Moll) entsteht durch Verschmelzung der Dreiklänge II^0 und IV mit Auflösung in V.

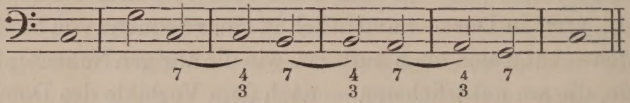
Die Septimenakkorde VII^0 entstehen durch Verschmelzung der Dreiklänge VII^0 und II resp. II^0 (in Moll) und streben wie Dreiklang VII^0 nach I resp. I (VII^{07} in Moll heißt auch verminderter Septimenakkord). VII^{07} in Dur — namentlich in einer Sequenz von Septimenakkorden — kann sich auch auflösen, wie die übrigen Nebenseptimenakkorde, die am natürlichsten — nach dem Vorbilde des Dominantseptimenakkordes — in den Dreiklang oder auch Septimenakkord ihrer Unterquinte (resp. Oberquarte) fortschreiten. Über Auflösung und Vorbereitung der Nebenseptimenakkorde merke man: Die Septime ist stets vorzubereiten und stufenweise abwärts zu führen; die Terz braucht nicht immer zu steigen, da sie nicht, wie im Dominantseptimenakkord, Leiteton der Tonart ist. Wenn wir Septimenakkorde in der Grundlage in die Septimenakkorde ihrer Unterquinte auflösen, wobei V^7 und VII^{07} wie Nebenseptimenakkorde behandelt werden, sehen wir, daß, wenn der erste Septimenakkord vollständig ist, — bei regelmäßiger Auflösung des ersten und der Vorbereitung des zweiten Septimenakkordes durch die Terz des vorigen — in letzterem die Quinte fehlen wird. Lassen wir diese dagegen im ersten Akkorde fehlen, so wird der zweite vollständig werden. Lassen wir dem zweiten Septimenakkord einen dritten (der Unterquinte oder Oberquarte), dem dritten einen vierten usw. folgen, so erhalten wir eine Sequenz, eine sog. Kette von Septimenakkorden. Z. B.



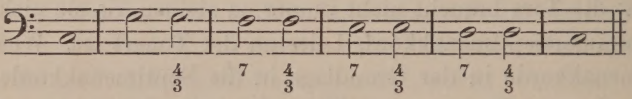
Wir setzen diese Akkorde mit beginnendem Septimenakkord I dergestalt um, daß der letzte Auflösungsakkord auf guten Taktteil kommt, und lassen einige Akkorde vorangehen; I, um überhaupt erst die Tonart anzudeuten und V, um die erste Septime vorbereiten zu können:



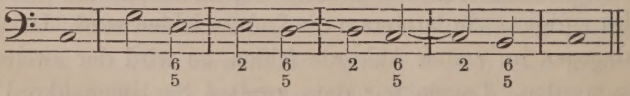
Bei Ausarbeitung der oberen Stimmen können wir nach dem Vorigen entweder im 1., 3., 5. und 7. Septimenakkord die Quinte weglassen und dafür den 2., 4. und 6. Septimenakkord vollständig erhalten, oder wir nehmen den 1., 3., 5. und 7. vollständig und erhalten den 2., 4. und 6. unvollständig. Da das *C* des ersten Septimenakkordes auch im zweiten enthalten ist, auch das *h* des dritten im vierten usw., so können wir auch folgenden Baß bilden, wobei der 2., 4. und 6. Septimenakkord die Terzquartlage annehmen.



In gleicher Weise wie hier der 2., 4. und 6. Septimenakkord als Terzquartakkorde benutzt sind, können wir auch den 1., 3., 5. und 7. als Terzquartakkorde, die übrigen in der Grundlage, verwenden.

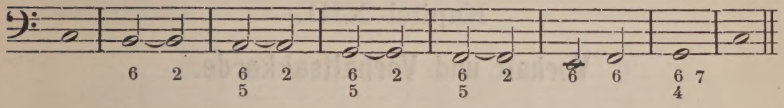


Wir können nun noch versuchen, den 1., 3., 5. und 7. Septimenakkord in die Quintsextlage zu setzen, wodurch der 2., 4. und 6. in die Sekundlage kommen.

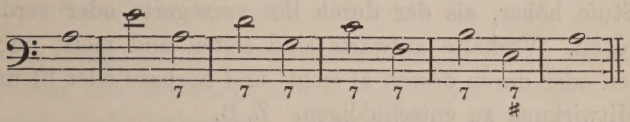


Wenn wir umgekehrt den 1., 3., 5. und 7. Septimenakkord als Sekundakkord nehmen, wodurch der 2., 4. und 6. die Quintsextlage erhalten, so tun wir gut, den zur Vorbereitung des 1. Sep-

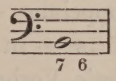
timenakkordes benutzten Dreiklang V in die Sextlage zu setzen, um die Septime vorzubereiten, die bei der Anwendung des 1. Septimenakkordes als Sekundakkord in den Baß gekommen ist; und da der letzte Septimenakkord auch Sekundakkord ist und dessen Auflösung in den Sextakkord nur einen schwachen Schluß geben würde, so empfiehlt es sich, noch ein paar Akkorde am Schluß hinzuzufügen, wie z. B.



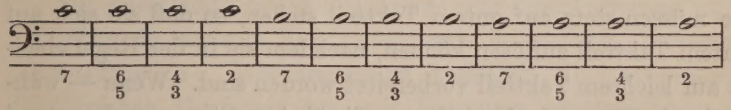
Solche Sequenzen oder Ketten von Septimenakkorden bedienen sich in Moll gewöhnlich vorübergehend der melodischen Molltonleiter abwärts. Z. B.



Der Septimenakkord I (in Moll) mit großer Septime — läßt nicht die regelmäßige Behandlung zu, da seine Septime — stufenweise abwärts geführt — einen übermäßigen Sprung geben würde; sie wird nun als Leitetonsvorhalt aufwärts angesehen und einen halben Ton aufwärts geführt. Der Septimenakkord III′ (in Moll) wird gern in beiden Dissonanzen (Septime und übermäßige Quinte) vorbereitet und aufgelöst. Die Septimenakkorde in Dur und Moll können auch Vorhalte sein, wie



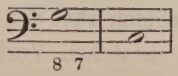
resp. sich als Vorhaltsakkorde auflösen, z. B.



usw.

(vgl. übrigens darüber noch das nächste Kapitel!).

Hier soll noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Septime auch durchgehen kann, z. B.

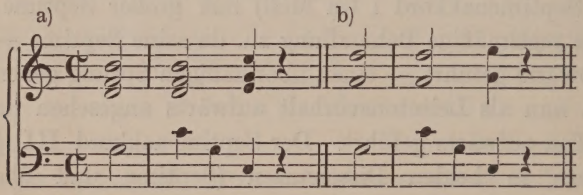


Aufgabe: Die gegebenen Bässe in den drei Lagen und verschiedenen Tonarten schriftlich ausarbeiten und am Instrument üben; ebenso die entsprechenden Bässe in der Richterschen Harmonielehre.

Kapitel XIII.

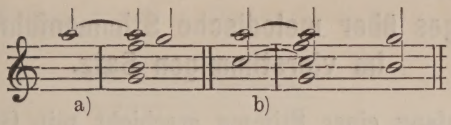
Vorhalt und Vorhaltsakkorde.

Der Vorhalt ist ein harmoniefremder Ton, der vorübergehend die Stelle eines Akkordtones einnimmt und sich dann in den derartig verzögerten Akkordton auflöst. Der Vorhaltston steht meist eine Stufe höher, als der durch ihn verzögerte oder verdrängte Akkordton. Vorhalte aufwärts sind selten und meist nur beim Leiteton oder durch dessen a) sicht- und hörbare oder b) unsichtbare Mitwirkung zu entschuldigen. Z. B.

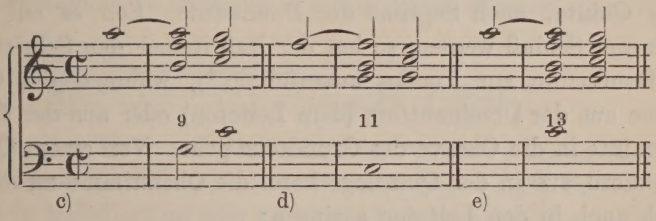


Da der Vorhalt immer an Stelle eines Akkordtones steht, so geht es nicht an, diesen, den verdrängten Akkordton, zu verdoppeln, höchstens, wenn die Verdoppelung — wie beim Nonenvorhalt, oder Leitetonsvorhalt aufwärts — in den Baß gelegt wird. Man unterscheidet strenge und freie Vorhalte; im ersten Fall ist stets eine Vorbereitung im vorhergehenden Akkorde vorhanden. Vorhalte müssen stets auf gutem Taktteil stehen, so daß sie sich auf leichtem Taktteil auflösen können, nachdem sie in der Regel ebenfalls auf leichtem Taktteil vorbereitet worden sind. Wenn — während der Auflösung des Vorhaltes — die übrigen Stimmen abwartend liegen bleiben, so bleibt es ein einfacher Vorhalt. Es gibt auch einfache Doppel- und Tripelvorhalte, je nachdem zwei oder drei Stimmen gleichzeitig in Terzen, Sexten oder in Gegenbewegung die Vorhalte bilden; ändert sich aber der Akkord während der Auflösung des Vorhaltes, so entstehen Vorhaltsakkorde.

In Beispiel a) ist *a* einfacher Vorhalt, bei b) dagegen *C* und *a* Doppelvorhalt:

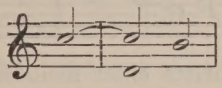


Bei c) usw. sind Vorhaltsakkorde (c) Nonenakkord, d) Undecimenakkord, e) Terzdecimenakkord):

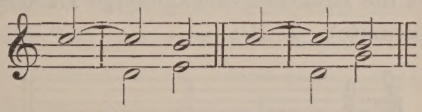


Bei d) und e) ändern nur in den höheren Stimmen die Akkorde.

So sind alle Septimenakkorde, wie deren Umkehrungen ursprünglich Vorhaltsakkorde. In:



ist *C* Vorhalt und die Harmonie *D F h* oder *D G h* zugrunde liegend. Während der Auflösung von *C* nach *h* kann aber *D* auch nach *e* oder *G* fortschreiten; dadurch würde sich z. B. der *e*-Moll-, *E*-Dur- oder *G*-dur-Akkord oder V^7 bilden:



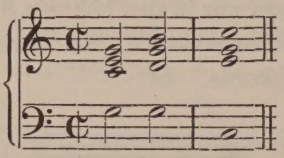
Auf diese letzte Art mit Quarten- oder Quintensprung im Baß entstehen die meisten Septimenakkorde nebst ihren Auflösungen.

Aufgabe: Wir empfehlen zunächst, die Aufgaben der Richterschen Harmonielehre mit Vorhalten in drei Lagen und verschiedenen Tonarten schriftlich auszuarbeiten und am Instrument zu üben. Ferner ist es nützlich, die ebendaselbst befindlichen Aufgaben über die Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes selbst mit Vorhalten zu versehen und ebenfalls in obiger Weise auszuarbeiten.

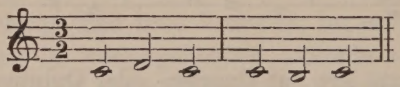
Kapitel XIV.

Einiges über melodische Stimmenführung im vierstimmigen Satz.

1. Der Anfang einer Stimme geschieht mit Grundton oder dessen Oktave, Terz oder Quinte des tonischen Dreiklanges; der Schluß ebenso, mit vorangehendem Grundton, vorangehender Terz, Quinte, auch Septime der Dominante. Soll es ein vollkommener Schluß werden, so hat der Baß immer den Schritt von der Dominante zur Tonika auszuführen *), während die Oberstimme aus der Dominantterz (dem Leiteton) oder aus der Dominantquinte in die Oktave des Grundtons geht. Von einem Quartsextakkord aus in der Quintlage kann die Oberstimme zu diesem Zweck auch in den Leiteton springen:



2. Die einzelnen Schritte einer melodischen Stimme sind entweder stufenweise (spezifisch melodische) oder sprungweise (harmonische). Ein stufenweiser Schritt wird gern in der eingeschlagenen Richtung weitergeführt (Durchgangsnote. — Eine ununterbrochene Folge regelmäßiger Durchgangsnoten ist die Tonleiter), oder er wechselt die Richtung (rückgängige Durchgangsnote, auch Hilfs- oder Nebennote). Z. B.:

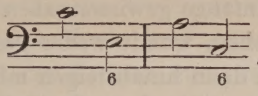


Die Durchgangsnote wirkt in der Regel selbständiger, fortschreitender, während die Hilfsnote matter, nichtssagender klingt und mehr nur zur Verzierung, Ausschmückung anderer Noten dient.

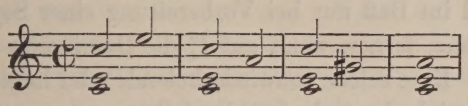
3. Außer Sekundschritten sind natürlich — schon zur Abwechslung — auch Sprünge gestattet, kleinere besser als größere,

*) Bei der Schlußbildung müssen nämlich vor allem die Harmonien der Dominante und Tonika beide in der Grundlage stehen, um vollkommen schließen zu können.

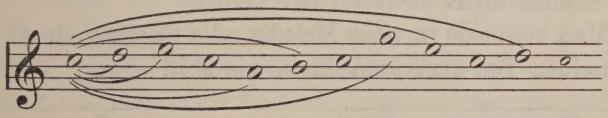
bis zunächst zur Quinte. Von Sexten am besten nur die kleinen aufwärts, aber auch die Oktave aufwärts; noch andere Sprünge nur bei Wiederholung derselben Harmonie, z. B.



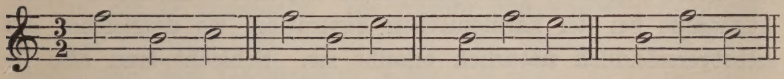
4. Springt ein Ton in einen zweiten, so ist dieser entweder zur selben Harmonie gehörig oder eine neue Harmonie anregend, oder er ist melodische Hilfsnote zu einem dritten harmonischen Ton:



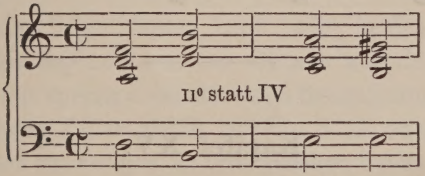
5. Für den Fluß und die Korrektheit unserer jetzigen Stimmführung ist es vorteilhaft, wenn sämtliche Töne einer Melodie oder Stimme in melodischem oder harmonischem Zusammenhang untereinander und namentlich zum Hauptton stehen, z. B.:



6. Verminderte Sprünge sind gestattet, wenn entweder der obere Ton stufenweise abwärts oder der untere Ton stufenweise aufwärts weitergeht. Z. B.



Übermäßige Sprünge hier nur in der Sequenz, Akkordbrechung, oder wenn der zweite Ton gewissermaßen melodisch an Stelle eines dritten, zum ersten harmonischen, Tones steht. Z. B.



7. Wenn in einer Melodie oder Stimme in *C*-dur nach vorangegangenem *F* früher oder später — nach einem oder mehreren Zwischentönen — ein *h* eintritt, so leitet dieses in der Regel nach *C*; ebenso leitet nach einem vorangegangenem *h* ein auf einen oder mehrere Zwischentöne folgendes *F* nach *e*. Ähnlich verhält es

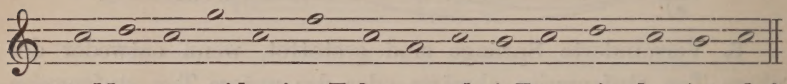
sich mit den Tönen der übermäßigen Quarte oder verminderten Quinte jeder anderen Tonart.

8. Eine Melodie oder Stimme muß eine gewisse Hebung und Senkung haben, im Anfange gewissermaßen vorwärts treiben und dann wieder zurückgehen, womit weder gesagt sein soll, daß sie zuerst nur hinauf und dann hinabsteigen müsse, noch, daß sie dadurch in zwei gleichlange Abschnitte zerfallen solle.

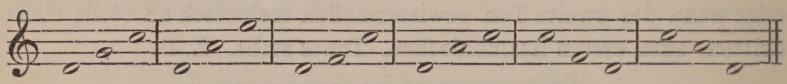
9. Tonwiederholung und Liegenbleiben einer Stimme auf demselben Ton gilt als brauchbarer in einer Mittelstimme, weniger gut im Sopran, und im Baß nur bei Vorbereitung einer Septime oder anderen Dissonanz, ferner, wenn auf I_4^6 die Dominante folgt, oder im Orgelpunkt. Eine solche tonwiederholende oder liegenbleibende Stimme ordnet sich dann den übrigen Stimmen unter, wodurch diese wieder mehr hervortreten. Man läßt die Stimmen mitunter gern abwechselnd hervortreten und abwechselnd sich unterordnen.

10. Der Umfang einer Oktave soll im allgemeinen in der einzelnen Stimme nicht überschritten werden.

11. Man vermeide in einer Melodie oder Stimme, zu oft wieder auf denselben Ton zurückzukehren, wie z. B.



12. Man vermeide eine Folge von drei Tönen in der Art, daß der dritte Ton die 7 oder 9 des ersten der drei Töne bildet — mit Ausnahme bei der harmonischen Figuration, wo dergleichen als selbstverständlich natürlich erlaubt ist. Schlecht sind also in obiger Beziehung in der Regel Folgen wie:

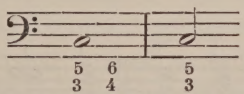


Kapitel XV.

Schlußbildungen (Schlußformeln, Kadenzen).

Schon die Akkordfolgen V I und IV I (s. S. 5) bewirkten einen Schluß; der hier hauptsächlich in Betracht kommende Ganzschluß war V I. Es ist wichtig, daß beim Schluß I auf guten Taktteil

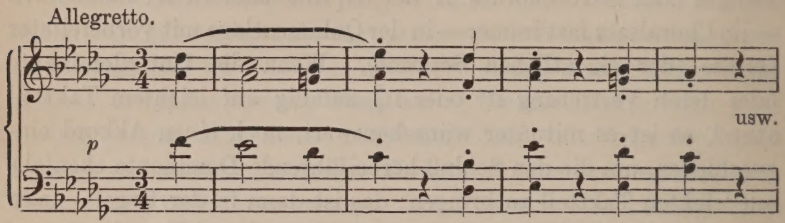
den ersten von drei Taktteilen des ungeraden Taktes oder von zwei Taktteilen des geraden Taktes — zu stehen kommt. Deshalb ist es oft nötig, der Dominante noch einen Akkord vorangehen zu lassen; das ist am besten die Unterdominante oder deren Vertretungsakkord, die zweite Stufe der Tonart. Wir erinnern daran, daß II, namentlich bei der Kadenz, meist in der Sextlage mit verdoppeltem Baßton gebraucht wird. Oft steht an Stelle des Dreiklanges oder Sextakkordes II der Septimenakkord II, namentlich — im Choralsatz fast immer — in der Quintsextlage mit vorbereiteter Quinte (der eigentlichen Septime). Wenn die Unterdominante oder deren Vertretung II^6 oder II^6_5 zufällig auf leichtem Taktteil stand, so ist es mitunter wünschenswert, noch einen Akkord einzuschieben, um die den Schluß herbeiführende Dominante ebenfalls auf leichten Taktteil zu bringen; das ist dann in der Regel — also zwischen IV und V oder zwischen II^6 oder II^6_5 und V — der Quartsextakkord der Tonart. Dieser muß seinerseits stets auf gutem Taktteil stehen (s. auch S. 18). Statt Quartsextakkord findet sich auch oft Quartquintvorhalt (Dominante mit verzögerter Terz). Man kann unsere bisher gefundenen Schlußbildungen dadurch verlängern, daß man ihnen die VI der Tonart oder — wie dies bei der Modulation fast immer geschieht — die I oder I VI voranschickt. Man kann die Kadenzen ferner verlängern, indem man zwischen IV und V die II oder II^6_5, oder zwischen VI und II^6 oder zwischen VI und II^6_5 die IV einschiebt. Die Anzahl und Ausdehnung unserer Schlüsse vermehrt sich außerdem dadurch, daß man einen Plagalschluß (ev. mit Orgelpunkt), z. B.



vorhergehen oder folgen lassen kann, oder beides, daß man im Dreiklang V eine Septime von der Oktave aus durchgehen, oder von der Quinte aus sprungweise einsetzen lassen kann, oder daß man statt V in gewissen Fällen gleich $VII^{0\,6}$ (s. S. 14) oder V^7 anwendet.

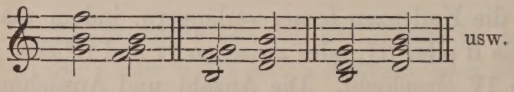
Wie wir schon im vorigen Kapitel gesehen haben, ist ein Schluß nur dann vollkommen, wenn Dominante und tonische Harmonie in der Grundlage stehen und dabei die tonische Harmonie Oktavlage hat und den guten Taktteil einnimmt. Der Schluß ist weniger vollkommen bei Terz- oder Quintlage der tonischen Harmonie, mehr oder weniger unvollkommen, wenn Dominante oder Tonika

oder beide Akkorde in einer Umkehrung sich befinden. Ein solcher weniger vollkommener Schluß wirkt ähnlich einem Trugschluß (s. S. 7) — derartig, daß eine oder mehrere andere vollkommenere Kadenzen noch als Fortsetzung bestimmt erwartet werden. Wir haben daher in diesen Schlüssen, wie im Trugschluß, ein neues Mittel in der Hand, unsere Kadenzen nach Bedürfnis auszudehnen, z. B.:

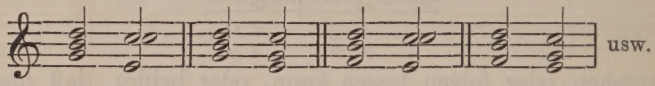


(v. Beethoven, Sonate cis-moll (op. 27, Nr. 2) 2. Satz).

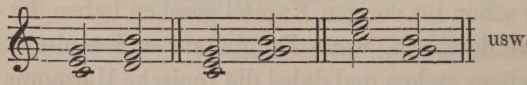
Um einen Schluß, der weniger vollkommen zu werden droht, dennoch zu einem vollkommenen zu machen, kann man entweder die Lage der Dominante oder diejenige der die Dominante einführenden Harmonie nach Bedürfnis ändern, d. h. den Akkord in einer günstigeren Lage wiederholen, z. B.



oder man schreitet aus der in der Oberstimme liegenden Quinte — statt in die Terz — ausnahmsweise in den Grundton des tonischen Dreiklanges, z. B.



(vgl. auch S. 33); oder man läßt die Oberstimme aus der etwa ergriffenen Quintlage des Quartsextakkordes der I. Stufe in die Terzlage des Dominantakkordes springen, z. B.



Zum Schluß folgt hier noch eine Übersicht der wichtigsten unter den von uns aufgezählten Schlußformeln, welche als letzte Aufgabe ebenfalls in je drei Lagen und in verschiedenen Tonarten

(auch in Moll*)) mit Auswahl schriftlich auszuarbeiten und am Instrument zu üben sind.

Übersicht der Kadenzen:

1. IV V I,
2. II V I,
3. II^7 V I.

Mit Einführung der II oder II^7 durch IV:

4. IV II V I,
5. IV II^7 V I.

Durch Verwendung von IV^6 erzielt man aus den Folgen 1., 4., 5. — die neuen Folgen — 6. bis 8., durch II^6 aus 2. und 4. — die Folgen 9. und 10., durch II^6_5 aus 3. und 5. — die Folgen 11. und 12., durch II^4_3 aus 3. und 5. — die Folgen 13. und 14. Durch Einschiebung von I^6_4 (über die Folge II I^6_4 s. S. 19 und 40) erzielt man 14 neue Formeln (15. bis 28.).

Durch Ersatz von I^6_4 durch V^5_4, namentlich mit vorbereiteter Quarte, aus den Formeln 1., 3., 5., 6., 8., 11., 12., 13., 14 — 9 neue Formeln (29. bis 37.).

Durch Voranschicken von VI wieder 37. (38. bis 74.), durch Voranschicken von I desgl. (75. bis 111.), durch Voranschicken von I und VI desgl. (112. bis 148.).

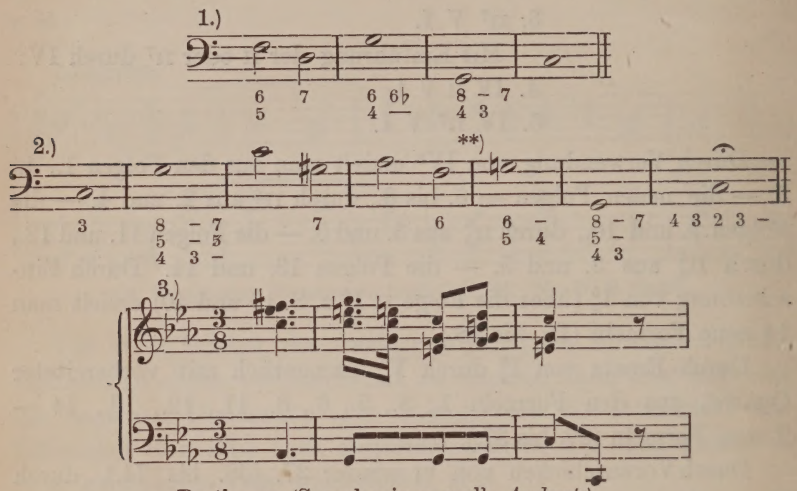
Durch Beginn dieser Kadenzen in den drei Lagen erhalten wir schon (3 × 148) 444 Kadenzen.

Ferner kommen hinzu, bei Anwendung 1. der durchgehenden Septime im Dominantdreiklang, 2. der sprungweise ergriffenen Septime, desgl. 3. eines Dominantseptimenakkordes an Stelle des Dominantdreiklanges, noch dreimal so viel, also 1332; wir haben also zusammen die Möglichkeit von 1776 Kadenzen (in einer Dur- oder Moll-Tonart).

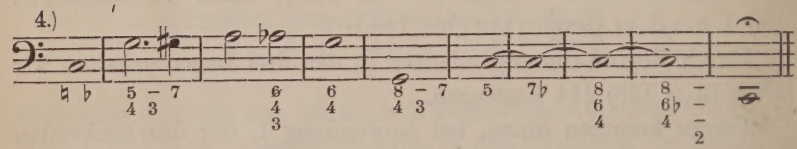
Durch einen vorangehenden Plagalschluß (ev. mit Orgelpunkt) oder durch einen nachfolgenden Plagalschluß (dito) oder durch beides erhalten wir noch etwa achtmal so viel; wir hätten also bis jetzt schon 15984 Möglichkeiten für eine einzige Tonart. Tausende und aber Tausende weiterer Kadenzformeln erhalten wir durch Anwendung der weiten Lage, durch Anbringung unvollkommener

*) wo dann natürlich die entsprechenden Stufen der Molltonart an Stelle derjenigen der Durtonart zu setzen sind!

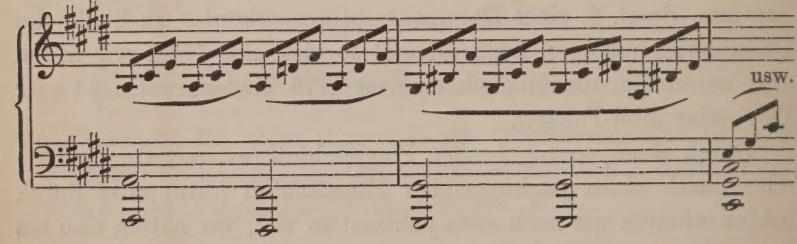
Ganzschlüsse, Trugschlüsse, durch Wiederholung von IV, II, II^7, I^6_4 oder V usw. in anderen Lagen, durch Verlängerung von I^6_4 oder V usw. auf je einen ganzen Takt, durch Anwendung von Vorhalten, Durchgangsnoten, Hilfsnoten usw., durch Orgelpunkte auf der Tonika oder auf der Dominante oder auf Ton. und Dom., durch chromatische Veränderungen*) usw., wofür noch einige Beispiele folgen:



v. Beethoven (Symphonie *c*-moll, *Andante*).



5.) v. Beethoven (Sonate *cis*-moll (Op. 27, Nr. 2) *Adagio*.



*) Chromatische Veränderungen erleiden namentlich die Prime, Sekunde, Quarte und Quinte der Durtonart durch chromatische Erhöhung, die Terz, Sexte und Septime derselben durch chromatische Vertiefung; in Moll wird meist nur die Quarte erhöht und die Sekunde vertieft (wie beim neapolitanischen Sextakkord). Vgl. auch alterierte Akkorde.

**) Siehe S. 19 u. 40.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.